

The background of the cover is a detailed architectural drawing in a classical style. It depicts a facade with two columns supporting a decorative archway. The archway is filled with intricate scrollwork and floral motifs. Above the archway, there are two windows with a grid pattern. The drawing is rendered in a light, sketchy style, typical of 17th or 18th-century architectural engravings.

STUCK

des 17. und 18. Jahrhunderts

Geschichte · Technik · Erhaltung

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES L
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE L
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND L

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS
МЕЖДУНАРОДНЫЙ СОВЕТ ПО ВОПРОСАМ ПАМЯТНИКОВ И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ

Jürgen Pursche (Hrsg.)

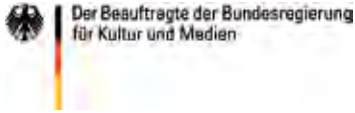
Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts

Geschichte – Technik – Erhaltung

Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS
in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung
der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
Würzburg, 4.–6. Dezember 2008

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES L
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE L
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND L

ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees
Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland
Präsident: Prof. Dr. Michael Petzet, München
Vizepräsident: Prof. Dr. Jörg Haspel, Berlin
Generalsekretär: Dr. Werner von Trützschler, Erfurt
Geschäftsstelle: Maximilianstr. 6, D-80539 München, Postanschrift: Postfach 100 517, 80079 München
Tel.: +49 (0)89 2422 37 84, Fax: +49 (0)89 242 1985 3, E-mail: icomos@icomos.de



*Gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages*

Umschlagabbildung: Wallfahrtskirche zum Geißelten Heiland auf der Wies, Chor, Vorentwurf für die Südseite (Ausschnitt), Feder, farbig getönt (Säulen: blaugrau/rot, Hinterlegung der Kapitelle: ursprünglich grün, jetzt verbräunt), 1744/48, Johann Baptist oder/und Dominikus Zimmermann (?), Städtisches Museum Weilheim.

1. Auflage 2010
© 2010 ICOMOS, Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland

Redaktion: Michael Petzet, John Ziesemer

Abbildungsnachweis: Wenn nicht anders angegeben, wurden die Bilder von den Autoren bereitgestellt.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, sowie Verbreitung durch Film, Funk und Fernsehen, durch fotomechanische Wiedergabe, Tonträger und Datenverarbeitungssysteme jeglicher Art, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages.



2010 Gesamtherstellung und Vertrieb:
hendrik **Bäbeler** verlag · berlin
Fon: +49 (0) 30.24085856 · Fax: +49 (0) 30.2492653 · E-Mail: info@baesslerverlag.de · Internet: www.baesslerverlag.de

ISBN 978-3-930388-12-7

Inhalt

Vorwort	4	<i>Hans Rohrmann</i> Die Rolle des ornamentalen Stucks in der restaurierten Kirche – Reflexionen über die künstlerische Intention	129
<i>Werner Heunoske</i> Hauptwerke der Tessiner Stuckatoren Brenni in den Hochstiften Würzburg und Bamberg	5	<i>Roland Lenz</i> Die kriegsbeschädigte Stuckausstattung im Festsaal des Palais im Großen Garten in Dresden – Material und Werktechnik: Zur ursprünglichen Gestaltung der Stuckoberflächen	139
<i>Verena Friedrich</i> Stuckdekoration der Régence und des Rokoko am Beispiel der Würzburger Residenz	15	<i>Hans-Georg Gathmann</i> Material, Werkzeuge und Techniken der historischen und aktuellen Stuckherstellung	148
<i>Iris Visosky-Antrack</i> Frühklassizismus im Fürstbistum Würzburg: die Stuckwerkstatt Materno und Augustin Bossis	21	<i>Markus Eiden</i> „Quadraturstuck“ – Kassetten- und Felderdecken des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Ausführungstechniken und Erhaltung	153
<i>Hans Rohrmann</i> Die Wessobrunner Stukkatoren	30	<i>Luise Schreiber-Knaus</i> Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit – Stempel- und Modelstuckdekorationen von 1570–1630 ...	160
<i>Rainer Schmid</i> Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert – Farbe und Bedeutung	39	<i>Cornelia Marinowitz</i> Stuck – Stiefkind der Denkmalpflege?	169
<i>Bernd Euler-Rolle</i> Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege	44	<i>Norbert Bergmann</i> Stuck und Verformung – Betrachtungen zur Dauerhaftigkeit von Stuck	174
<i>Barbara Rinn</i> Stuckateure des 17. und 18. Jahrhunderts nördlich des Mains	54	<i>Klaus Häfner und Fabian Schorer</i> Die Stuckdecken der Renaissanceschlösser von Neuburg/Donau und Höchstädt/Donau – ein technologischer Vergleich	189
<i>Karl Möseneder</i> Correggios Synthese – Zu einem Bild- und Rahmensystem der Renaissance und des Barock	62	<i>Carmen Diehl und Wolfgang Kenter</i> Die Lehm-Kalkstuckdecken von Schloss Höchstädt a. d. Donau: technologischer Aufbau, Zustand und Restaurierungsmaßnahmen	197
<i>Stefan Kummer</i> Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom ...	72	<i>Tina Pagel</i> Alternative Restaurierungsansätze in Bezug auf den Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle Solothurn	205
<i>Michael Auras</i> Der Werkstoff Gips	78	<i>Wanja Wedekind</i> Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik ..	213
<i>Manfred Koller</i> „Viel Stuck und wenig Fresko“. Technologieforschung und Restaurierung von Stuck in Österreich seit 1945 ..	85	<i>Jan Hooss</i> Zwischen Original und Rekonstruktion – aus der restauratorischen Praxis des Stuckrestaurators und Stuckbildhauers	222
<i>Jürgen Pursche</i> Wahrnehmung und Interpretation – Überlegungen zur Befundsicherung farbiger Stuckfassungen	95	<i>Thomas Hummel und Bruno Kübler</i> Stuckrestaurierung an den Seitenaltären der katholischen Filialkirche Hörgersdorf	230
<i>Matthias Staschull</i> Antonio Bossi: Werktechnik an stuckplastischen Ausgestaltungen der Residenz Würzburg – das Beispiel Kaisersaal	112	<i>Astrid M. Huber</i> Stuckrestaurierung – Ausbildung in Österreich	235
<i>Hermann Neumann</i> Der Wiederaufbau der Residenz München nach dem Zweiten Weltkrieg und die Tradierung des Stuckhandwerks	120		

Vorwort

Das Thema „Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts – Geschichte, Technik, Erhaltung“ ist im Zusammenhang einer ganzen Reihe von Fachtagungen zu konservatorisch-restauratorischen Fragen zu sehen, die das Deutsche Nationalkomitee von ICOMOS in den vergangenen Jahren veranstaltet und veröffentlicht hat, darunter die Hildesheimer Tagung von 1995 „Stuck des frühen Mittelalters – Geschichte, Technologie, Konservierung“ (Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Band XIX, München 1996). Die von über 200 Teilnehmern besuchte internationale Tagung in der Würzburger Residenz (4.–6. Dezember 2008) wurde von Jürgen Pursche geplant und organisiert und in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen veranstaltet. Mein besonderer Dank gilt Dr. Johannes Erichsen, dem Präsidenten der Schlösserverwaltung und seinen Mitarbeitern: Die Würzburger Residenz war der ideale Ort für eine Tagung, die sich nicht nur mit der kunsthistorischen Erforschung des Stucks und seiner Geschichte beschäftigte, sondern mit einem Thema der praktischen Denkmalpflege, das eine besondere Rolle spielt, gerade auch in Bayern, wo der kunsthandwerkliche Berufszweig des Stuckateurs und des Stuckbildhauers auf einer großen Tradition aufbauen kann.

Die konservatorischen Fragen der Sicherung und Festigung, der Reinigung, Ergänzung und Teilrekonstruktion von Stuck und Stuckmarmor setzen jedenfalls differenzierte Kenntnisse der historischen Materialien und Arbeitstechniken voraus, denken wir nur an die großen Aufgaben für das Stuckhandwerk in der Nachkriegszeit, die Wiederherstellung zahlloser stuckierter Innenräume in Sakral- und Profanbauten, darunter die Raumfluchten der Münchner Residenz. Wenn es in Zukunft bei der Bewältigung ähnlicher restauratorischer Aufgabenstellungen zu Problemen kommen sollte, liegt es am Nachwuchsmangel und unzureichender Ausbildung, an einem die Kontinuität gefährdenden Generationswechsel in den spezialisierten Betrieben, – Lücken in der Weitergabe handwerklicher Traditionen bei einem für die Denkmalpflege unentbehrlichen Berufszweig. Unsere Würzburger Tagung und die vom Hendrik Bäßler Verlag Berlin wieder in bewährter Weise betreute Publikation befasste sich deshalb nicht nur mit technologischen und konservatorischen Fragen, sondern hat am Beispiel von Ausbildungsstätten, wie der Karthause Mauerbach bei Wien und dem Ausbildungszentrum Stuck Berlin, auch mögliche Perspektiven für das künftige Berufsbild des Stuckateurs vorgestellt.

Prof. Dr. Michael Petzet
Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS

Werner Heunoske

Hauptwerke der Tessiner Stuckatoren Brenni in den Hochstiften Würzburg und Bamberg

Würzburg ist ein sehr geeigneter Ort, um über die Tätigkeit von Stuckatoren zu reflektieren, die ihren Ursprung im oberitalienischen Seengebiet haben. Vom beginnenden Barock bis zum Frühklassizismus haben italienische Meister wie Prospero Brenno, Pietro Magno, Giovanni Pietro und Carlo Antonio Castelli, Antonio Giuseppe und Materno Bossi im Hochstift Würzburg (und weit darüber hinaus) bedeutende künstlerische Spuren hinterlassen. Sie alle gehören weit verzweigten Familien- und Werkstattverbänden an, und ihnen allen ist gemein, dass sie als erfahrene Künstler im Zenit ihres Schaffens nach Würzburg kamen. Eine Generation nach dem Dreißigjährigen Krieg ist Prospero Brenno der erste prominente Vertreter in dieser Reihe, der mit Namen und Werk fassbar wird. Wie der nur wenig früher in Nürnberg tätige Carlo Brentano-Moretti zählt er zu den Wegbereitern der italienischen Barockdekoration in Franken.

Der folgende Beitrag bezieht sich auf ausgewählte Kapitel der Dissertation *Die Brenni – Tessiner Barockstuckatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710)*,

Abb. 2: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Deckenzentrum, 1671/72 (Vorkriegszustand)



Abb. 1: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaus, Saal im Roten Bau, gegen Süden, 1671/72 (Vorkriegszustand)

die der Autor 1998 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abschloss. Aktualisierte Auszüge samt einer Analyse zum Stuck der Münchner Theatinerkirche erschienen 2004 im Aufsatz *Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchner Hofes: Die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno*.¹

Herkunft und Familie

Die Künstler- und Bauhandwerkersippe der Brenni (Brenno) stammt aus dem Mendrisiotto, einer Region im Süden des heutigen Schweizer Kantons Tessin, die eine beachtliche Zahl an Wanderkünstlern und Bauhandwerkern, vor allem auch Stuckatoren, hervorgebracht hat. Von den 52 Familien ihres Hauptherkunftsortes Salorino trugen laut „status animarum“ (1645, 1671) nicht weniger als 14 den Namen Brenni. In Salorino sind ihre Mitglieder bereits 1545 nachzuweisen, ab 1636 auch im benachbarten Mendrisio und ab 1701 im nahen Melano.

Als Söhne von „magister“ Giulio Brenno (1609–82) und dessen Gattin Lucrezia wurden die Stuckatoren Prospero (1638–96) und Giovanni Battista II. (1649–1712) in Salorino geboren.² Prospero Brennens Ehefrau Marta entstammte der Künstlerfamilie Vasallo aus Riva S. Vitale, aus der ebenfalls namhafte Stuckatoren hervorgingen. Wie der Vater übten die in Salorino geborenen ältesten Söhne Giulio Francesco (1667–Würzburg 1694) und Paolo Gerolamo (1673–98) das Stuckatorenhandwerk aus.



Abb. 3: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Supraportengruppe, 1671/72 (Vorkriegszustand)

Abb. 4: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Supraportengruppe, 1671/72 (nach Kriegszerstörung)



Giovanni Battista II. und die Familie seines Bruders lebten 1683 noch im einstigen Elternhaus in Salorino. Spätestens nach seiner Heirat mit Felicita Francesca Lucchese 1686 siedelte Giovanni Battista nach Mendrisio über.³ Die Ehe mit der Tochter des Hauptmannes Gerolamo Lucchese aus Melide brachte die Verbindung mit einer der bedeutendsten Künstlerdynastien des Tessin – seine Gattin war die Schwester der später berühmt gewordenen Dekorationskünstler Carlo Domenico und Bartolomeo Lucchese.⁴ Die in Mendrisio geborenen Söhne Carlo Enrico Antonio (1688–Kopenhagen 1745) und Giovan Giulio (* 1699) traten ebenfalls als Stuckatoren hervor.

Ausgewählte Werke

Prospero Brenno: Sitzungssaal im Roten Bau des Würzburger Rathauses (1671/72)⁵

Durch den Würzburger Historiographen Karl Gottfried von Scharold erfuhr Prospero Brenno schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine überraschend positive Würdigung: „Breno (Prosper), ein wälscher Stuckaturer zu Würzburg, ist derjenige achtenswerte Künstler, welcher 1672 die Decke des großen Saales in dem dortigen Rathause in Stuck gezogen, mit sieben symbolischen Figuren, Landschaften und Rosen geziert, und das Symbol des Friedens über der Thür, auch nebst dem der Weisheit [richtig: Gerechtigkeit, Anm. d. Verf.], in gyps meisterhaft und schön geformt hat. Für diese bedeutende Arbeit zahlte ihm der Rath die Summe von 182 Gulden.“⁶ Die Deckenfiguren der „grossen Tafelstuben“ wurden ihm bereits am 23. 2. 1671 verdingt und 1672 mit der restlichen Saaldekoration vergütet [Abb. 1].⁷

Von dem prachtvollen Saal ragte nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch der Torso der Nordwand mit seinen Nischenfiguren Justitia und Pax wie ein Mahnmal empor [Abb. 4]. Andere Teile wurden später restauriert und in die rekonstruierte Wandgliederung integriert. Die Stuckdekoration von Decke und Südwand konnte nicht wieder hergestellt werden (Totalverlust). Die kassettenartige Felderbildung der verlorenen Saaldecke wirkt noch renaissancehaft [Abb. 2]. Zu beachten ist die Absenz dynamischer Barockformen wie Ovalbildungen, geschwungene Kartuschen oder Akanthus, die erst bei der Wanddekoration hinzukommen. Das eigentlich barocke Element, das lebhaft kontrastierend gegen die Konturenstrenge des Renaissancerasters stand, war die Rahmen sprengende Plastizität der sieben Hochrelieffiguren. Die göttlichen und sittlichen Tugenden waren als Exempla über den Köpfen der Ratsherren schlagend präsent. Signifikanterweise ragten die durch einen gestalteten Relieffhintergrund in ihren Feldern optisch verankerten Sitzfiguren nicht nur nach unten, sondern partiell auch in der Deckenebene aus ihrem Bildraum heraus. Im Zentrum thronte die sorgsam ausbalancierte Gestalt der Justitia, deren Kopf, Arme und Fußspitzen auf die Hauptachsen der Decke verwiesen. Zwischen den Großfiguren waren tiefenperspektivische „paesetti“ eingeschaltet, so dass ein rhythmischer Wechsel zwischen konvexer und konkaver Reliefauffassung stattfand.

In die umlaufende Wandgliederung mit Korbogennischen und ionischen Pilastern sind gegen Süden zu schmalere Joche mit Türöffnungen eingebunden. Die Kartuschen darüber zählen noch zum geborgenen Altbestand.⁸ Den Hauptakzent setzen in der Mittelachse die figürlichen Dekorationen von Nord- und Südwand. Symmetrie und Ausgleich regieren die erhaltene Supraportendekoration des Nordportals [Abb. 3 u. 4]. In der Nische erscheinen Justitia und Pax als zarte, unterlebensgroße Sitzfiguren, die gemäß Psalm 85 (84), 11 („justitia et pax osculatae sunt“) einander küssend umarmen.⁹ Sie sind damit über ihre staatsrechtliche Einzelbedeutung hinaus als Allegorie der guten Regierung bzw. der segensreichen Herrschaft zu verstehen¹⁰ – eine stete Erinnerung für jeden, der hier ein- und ausgeht, theologisch noch überhöht durch die von Engeln gehaltene Kartuschenbekrönung, deren Lorbeerkranz früher das Tetragramm mit dem hebräisch eingeschriebenen Namen Gottes enthielt.¹¹ Der aus Gerechtigkeit und Frieden erwachsende Wohlstand und Überfluss, auf den Geldsack und Füllhorn der fruchtbringenden Pax hinweisen, wurde so als Segen Gottes offenbart. Hier drückt sich auch der Friedenswunsch einer Generation aus, die den Dreißigjährigen Krieg noch am eigenen Leibe erfahren hatte. Sinnbezogen präsentierten einst zwei stehende Engel über der Wandnische gegenüber das Signum der friedensstiftenden geistlichen Macht, die stadtbestimmend bis in den Ratssaal hineinreichte: die Wappenkartusche des regierenden Fürstbischofs Johann Philipp von Schönborn [Abb. 1], der als Verhandlungsführer am Westfälischen Frieden mitgewirkt hatte und als „deutscher Salomo“ und „Friedensfürst“ in die zeitgenössische Literatur einging.¹² So schließt sich der Kreis zur Portalinschrift der Eingangshalle, die ihn als „Beförderer des Friedens im Römischen Reich“ preist.¹³

Die Saaldekoration ist das früheste bekannte Werk eines Familienmitglieds nördlich der Alpen. Zusammen mit der zerstörten Stuckdecke der oberen Diele des Hauger Pfarrhofes (1671) zählte sie zu den Inkunabeln figürlicher italienischer Barockdekoration in Würzburg.

Bald darauf folgt eine ausgedehnte Tätigkeit von Prospero und seinem Bruder Giovanni Battista II. im Umkreis des Münchner Hofes und im Zuccallikreis. Den Auftakt bildet das Schlüsselwerk des italienisch-bayerischen Barock, die Münchner Theatinerkirche, in der beide wohl schon um 1673 unter Leitung Carlo Brentano-Morettis arbeiteten.¹⁴

Giulio Francesco und Giovanni Battista II. Brenno: Arbeiten für die Zisterzienserabtei Ebrach

In den 1690er Jahren verlagert Giovanni Battista gleich seinen Neffen seinen Arbeitsschwerpunkt nach Unter- und Oberfranken. Vor allem Würzburg wird nun zur Drehscheibe. Giovanni Battista nutzt jedoch auch weiterhin seine Kontakte nach München.¹⁵ Giulio Francesco arbeitet ab 1693 im Zisterzienserkloster Ebrach und im Schloss des Würzburger Fürstbischofs Johann Gottfried II. von Guttenberg in Kirchlauter.¹⁶ 1694 heiratet er in der Würzburger Dompfarrei die Gastwirtswitwe Maria Sabina Krämer. Nachdem er mit nur



Abb. 5: Prospero Brenno/Niccolò Perti, Benediktbeuern, Klosterkirche, Leonhardskapelle, Gewölbedekoration, gegen 1683

Abb. 6: Giulio Francesco Brenno, Ebrach, Zisterzienserkloster, Abtskapelle, Deckenstück, 1693





Abb. 7: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienserkloster, Kreuzgang, südwestliches Eckjoch, 1696/97

Abb. 8: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienserkloster, Sakristei, 1696/97



26 Jahren in Würzburg stirbt, vollendet ab 1694 sein Onkel Giovanni Battista seine Arbeiten in Ebrach und Kirchlauter. Parallel dazu führt Paolo Gerolamo Brenno zwischen 1694 und 1698 gemeinsam mit dem aus Melide stammenden Giovanni Pietro Castelli Stuckarbeiten in Würzburg, Schillingsfürst und „Pihhelt“ (?) aus.¹⁷ Die Kooperation kam nicht von ungefähr, denn wie die Brenni waren auch die Castelli mit den Lucchese verwandt.

Während der Amtszeit der Äbte Ludovicus Ludwig (1686–96) und Candidus Pfister (1696–1702) leitete Johann Leonhard Dientzenhofer die erste groß angelegte Bau- und Ausstattungskampagne im Zisterzienserkloster Ebrach. 1688 bis 1701 entstanden der östliche Abteiflügel, Konvent und Kanzleitrakt; auch die Kirche wurde partiell neu ausgestattet. Alle anspruchsvollen Stuckarbeiten wurden damals von den Brenni ausgeführt [Abb. 7–10].¹⁸ Besonders Giulio Francescos Decke der Abtskapelle markiert einen Höhepunkt des „Stuckbarock“, und Giovanni Battistas Sakristeiportal zählt zu den frühesten „Theatra Sacra“ italienischer Barock-Provenienz in Franken.

Giulio Francesco Brenno: Abtskapelle im Abteiflügel des Klosters Ebrach (1693)¹⁹

Von Giulio Francescos Raumdekorationen blieb nur jene der Abtskapelle als individuell aussagekräftiges Werk erhalten [Abb. 6]. Der querrechteckige Andachtsraum mit seinen abgeschrägten Ecken mündet in ein kurzes Tonnengewölbe, in dessen Flanken Stichkappen mit begleitenden Wölbzwickeln vorstoßen. Nach dem Prinzip einer „Baldachinzelle“ sind Wölbflächen und figürlich dominierte Hochrelieffdekoration auf ein ovales Scheitelrelief hin zentriert. Aus den Eckschrägen führt die sich steigernde Loslösung vom Grund zu einer außergewöhnlichen Verdichtung der figuralplastischen Dekoration, bis schließlich als ultimative Steigerung im mandorlaartigen Flachrelief des Scheitelovals eine nahezu vollplastische Figur der „Maria vom Siege“ erscheint, deren Kind aus dem freien Raum heraus mit aller Energie seines kleinen Körpers der Schlange zu Füßen der Mutter den Kreuzesstab in den Rachen stößt.

Eine klassische, in zahlreichen Stichvarianten verbreitete Formulierung dieses dogmatisch-gegenreformatorischen Themas schuf Carlo Maratti 1663 mit seinem Altarblatt in Berninis Capella da Silva in S. Isidoro zu Rom. Auf ein noch nicht entdecktes Zwischenstadium (vielleicht eine abgewandelte Stichvorlage) greift womöglich auch Brenno zurück; in jedem Fall aber findet er hier zu seiner ganz eigenen, energetisch gesteigerten rundkörperlichen Interpretation.²⁰ Der Dekorationsstil erinnert stark an die Arbeiten seines Vaters und Nicolò Pertis in der Leonhardskapelle der Klosterkirche Benediktbeuern (um 1683) [Abb. 5]. Dies gilt nicht nur für die grundlegende Jochorganisation mit vier Engelhermen oder die den Kartuschen am Jochende zugeordneten Puttenpaare, sondern auch für viele Merkmale der Figurenbildung selbst – den schlanken Körperbau der Engelhermen, die Lösung vom Grund, die reichen Haltungsvariationen, die antikisch angehauchten Profile der Köpfe oder die feingliedrig modellierten Hände.

Giovanni Battista II. Brenno: Sakristeiportal im Südquerhaus der Klosterkirche (1696/97)²¹

Das monumentale Sakristeiportal ist fraglos der ungewöhnlichste Architekturaufbau im Werk [Abb. 9–10]. Als „Theatrum Sacrum“ thematisiert es die Ausgießung des Heiligen Geistes mit einer vollplastischen Balkongruppe und einem bis zur Fensterrosette hinauf reichenden Auszug. Vom einfallenden Tageslicht begleitet, ergießt sich von der Aureole der Heilig-Geist-Taube ein wahrer Lichtkatarakt auf Maria und die Apostel, umgeben von einem Wolkenschwall mit Engeln und Putten. Die fest gefügte Architektur darunter präsentiert sich als monumentale Konkavnische, die von einem zweigeschossigen Innenaufbau rigoros überschritten wird. Als Reste der Kolossalordnung verbleiben am Rand Konkavpilaster und Freisäulen sowie die gegen alle Architekturregeln rechtwinklig zu Figurensockeln abgelenkten äußeren Pilasterstreifen. Letztere tragen die Standfiguren des ersten Abtes Adam und des ersten Konversen und Stifters Berno von Ebera. Innen stützen ionische Pilasterpfeiler der kleineren Ordnung den Balkon mit der Figurengruppe, deren kompakte Reihung nur durch die zentrale Betonung der Maria und die ausgreifende Gestik der beiden äußeren Apostel aufgebrochen wird. Hinter der Gruppe verflacht die Architektur dann zur Kulisse. Als Idee ist die Pfingstgruppe am Portal dem Supraportenrelief der Würzburger Juliusuniversität vergleichbar (ab 1585) [Abb. 11], gestalterisch aber weit eher in der theatralischen Tradition der oberitalienischen Sacromonti verwurzelt, für die gerade das Balkonportal mit der Ecce-Homo-Gruppe in Varallo (1609–12)²² ein naheliegendes Beispiel bietet. Der konkave Abschlussprospekt und der luftig durchwölkte Auszug gehören einer anderen, jüngeren Einflussphäre an, die auch Berninis Kathedra Petri mit einschließt.

Giovanni Battista II. Brenno: Räume im Kloster Michelsberg zu Bamberg (1699/1700)²³

Brennos Tätigkeit unter Abt Christoph Ernst von Guttenberg im Benediktinerkloster Michelsberg stand ganz im Zeichen der Kontinuität. In Schloss Kirchlauter hatte er schon für dessen Bruder gearbeitet, und wie in Ebrach oblag erneut Johann Leonhard Dientzenhofer die Bauleitung. Bei der Innenausstattung hatten andere Tessiner Künstler bereits den Boden bereitet: Giovanni Pietro Bellasi stuckierte 1697/98 in der Prälatur im ersten Obergeschoss die „Retirade“, die „Cammer an der Retirade“, das „Audienz- oder Speiszimmer“ sowie zwei weitere Zimmer, welche im zweiten Obergeschoss über der Retirade lagen.²⁴ Brenno selbst schuf 1699/1700 die weit kostspieligeren Dekorationen der Abtskapelle (erstes Obergeschoss) und des großen Saales (verloren).²⁵ Dort und in anderen Räumen zeichnete der schon in Ebrach erwähnte Carlo Ludovico Castelli für die Gemäldausstattung verantwortlich.²⁶

Die Michelsberger Abteikapelle verbindet die wohl früheste konsequente Gestaltung einer Spiegeldecke in Oberfranken mit dem tradierten Ebracher Eckschrägensystem. Stuck und Malerei treten nun in enge formale und ikono-



Abb. 9: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienser-Klosterkirche, Sakristeiportal im Südquerhaus, 1696/97

grafische Beziehung [Abb. 12].²⁷ Der beherrschende Altar gliedert zusammen mit den Vierergruppen von Ecknischen und Portalen die Wand und dringt mit seinem Auszug über das Kranzgesims hinweg zum Gewölbespiegel vor. Als Säulenretabel mit einem von Engeln und Putten gehaltenen ovalen Altarblatt verrät er die Auseinandersetzung mit Berninis Hochaltar in Castel Gandolfo. Brennos entscheidende Neuinterpretation besteht in der integrativen Verschränkung von Altar-, Wand- und Deckenstruktur, die die besonderen Möglichkeiten der Stuckatur voll ausschöpft. Der plastische Architekturapparat wird quasi auf die Prostaten reduziert, während die Zentralkomposition einer seichten Wandmulde aufmodelliert ist und die Auszugsmittelpunkt projektionsartig in die Gewölbekehle zurücktritt. Die Altarfiguren des heiligen Kaiserpaars Heinrich und Kunigunde stehen auf gleicher Höhe wie die Ecknischenfiguren (hll. Michael, Scholastika, Bonifatius, Kilian).

Längs des Deckenspiegels gruppieren sich drei größere Gemälde mit Anbetung, Verkündigung und Geburt Christi.



Abb. 10: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienser-Klosterkirche, Sakristeiportal, Balkongruppe, 1696/97

Abb. 11: Johannes von Beundum, Würzburg, Juliusuniversität, Portal, ab 1585



An die verkröpfte Spiegelleiste heften sich dann, vermittelt durch Muscheln und Agraffen, alle subordinierten Dekorationsseinheiten der Hohlkehle und sogar der Altarvorhang. In den Eckschrägen dominieren nach Ebracher Muster Hochrelieffiguren (hll. Otto, Benedikt, Gregor, Nonnosus), die mit geknoteten Draperien eckverschleifend an das Gewölbe gebunden sind. Wie der Altar hat die nach oben fortgesetzte „Figurenachse“ Teil an der Durchdringung von Wand und Decke.

Giovanni Battista Brenno II: Hochaltar und Marienaltar in St. Martin zu Bamberg²⁸

Die von Georg Dientzenhofer geplante und von Johann Leonhard Dientzenhofer ausgeführte ehemalige Bamberger Jesuitenkirche (1686–93) besaß bereits vor ihrer heutigen Ausstattung [Abb. 13] eine Anzahl kleinerer Altarretabel und eine Kanzel. Einige Seitenaltäre waren erst zwischen 1694 und 1698 neu errichtet worden. Den alten Hochaltar hatte man vermutlich als Interimslösung aus dem früheren Jesuitenkolleg übernommenen. Folgerichtig wurde er zuerst ersetzt.

Brennos monumentaler Hochaltar entstand mit den beiden Chorflankenportalen zwischen Februar 1700 und Mai 1701 [Abb. 14]. Für die Stuckmarmorarbeiten wurde erstaunlicherweise auch die Werkstatt des einheimischen Marmoristen Kaspar Vogel herangezogen. Durch die Signatur „GIO. BATT. BRENO ITALIANO/INVENTOR ET FECIT Ano 1701“ ist das Werk eindeutig als Erfindung Brennos ausgewiesen.

Einige Jahre nach seiner Fertigstellung hat der neuartige Hochaltar eine komplette Neukonzeption bei der weiteren Ausstattung mit Seitenaltären nach sich gezogen [Abb. 13]. Dabei entstand eine so konsequente Szenografie gestaffelter Konkavretabel, dass man früher glaubte, Brenno allein habe sämtliche Altäre samt Kanzel geschaffen. Dem ist aber nicht so.

Als weiteres Werk ist für ihn nur noch der von Mai 1706 bis August 1707 geschaffene Marienaltar eindeutig gesichert [Abb. 16], signiert „Joan: Baptista Brenno Italvs./Inven: Et Fecit Anno 1707.“ Beim unsignierten Kreuzaltar gegenüber (April 1709–Mai 1710) ist es dagegen fraglich, ob Giovanni Battista noch selbst Hand angelegt hat. Der Stil der Auszugsfiguren verweist vielmehr auf den Jesuitenkünstler Johann Bitterich, der 1712 auch die Flankenfiguren beider Altäre hinzufügte. Auch den vier Nebenaltären der Langhauseitenkapellen (1709–14) und der Kanzel (1713), die ja teilweise erst nach Brennos Tod entstanden, fehlen charakteristische Stildetails sonstiger Werke.

Brennos Hochaltarinzenierung aktiviert auf dynamische Weise Tiefe und Weite des Chorraumes. Das Retabel schmiegt sich in einem interessanten Spannungsverhältnis zu Dientzenhofers Raumschale in das Apsisrund, um in der Mitte als zentralisierender Baukörper hervorzubrechen und sich an den Flanken mit einem „Abstoßeffekt“ beider Außensäulen wieder zu lösen. Parallel dazu befreien sich die Altarfiguren aus der künstlich erzeugten Enge der konkaven Nischentravéen. Mit den zwei auf separaten Postamenten freigestellten Evangelistenfiguren schickt der Altar seine

Ausläufer dem Betrachter entgegen und leitet zu den Chorflankenportalen über. Für die Kanalisierung des Blicks aus der Distanz bis zum Chor sind die beiden „schrag an das eck des pilars wegen der perspectiv“ gesetzten Vierungsalträe²⁹ von großer Bedeutung: Apsis und Hochaltar erscheinen, den Bildmitteln zeitgenössischer „Theatra Sacra“ entsprechend, als Abschlussprospekt zwischen den einwärts gestaffelten Seitenkulissen der übrigen Altäre, als „Raumbild“ hinter dem rahmenden Triumphbogen.³⁰

Als Voraussetzung für Brennos Hochaltar wurden bereits die Formerfindungen des Ordenskünstlers Andrea Pozzo und dessen Traktat *Perspectivae pictorum atque architectorum* angeführt.³¹ Verwandte Gestaltungsideen zeigen aber auch frühere Entwürfe in Giovanni Battista Montanos Stichwerk *Tabernacoli Diversi*, bei denen es sich wohlgerne um zentralbaulich auszuführende Tabernakelarchitekturen handelt [Abb. 15].³²

An den Stuckepitaphien seines Sohnes Carlo Enrico, der Giovanni Battista zeitweilig begleitete³³ und später als königlicher Hofstuckator in Dänemark eine führende Rolle spielte, sind Ideen des Vaters noch Jahrzehnte später remniszent. Sein Epitaph des königlichen Geheimrats Frederik Gedde in Odense [Abb. 17] signiert er unter Betonung seiner italienischen Herkunft fast im gleichen Wortlaut wie sein Vater: „Carolus Henr./Brenno./Italus Inue: et/Fecit A°. 1726“.³⁴

Literatur

Ingrid BACHMEIER, Die Bamberger Hofstuckatoren Johann Jacob und Franz Jacob Vogel, ihre Werkstatt und ihre Arbeiten im Fürstbistum Bamberg von 1686 bis um 1750, Münster/Hamburg 1994.

Ingrid BACHMEIER-SCHRAML, Die Ausstattungsunternehmer Carlo Domenico und Bartolomeo Luchese und ihre Aufträge für die ernestinischen Herzöge in Saalfeld und Meiningen, in: Roswitha JACOBSEN (Hrsg.), Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert, Jena 1999, S. 148–163.

Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet, Odense Amt, ved Birgitte Bøggild JOHANNSEN, Hugo JOHANNSEN og Karin KRYGER, 3. Bd.: Odense S. Hans Kirke, Kopenhagen 1999.

Werner HEUNOSKE, Giovanni Battista und Francesco Giulio Brenno, zwei Tessiner Barockstuckatoren und ihre Tätigkeit für das Zisterzienserkloster Ebrach (1693–97), in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Bd. 50 (1990), S. 179–241 mit Abb. 1–27.

Werner HEUNOSKE, Artikel „Brenni“ (16 Künstler), in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 14, München 1996, S. 125.

Werner HEUNOSKE, Die Brenni – Tessiner Barockstuckatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710), Diss. Microfiche, Erlangen 1998 (mit umfassendem Verzeichnis vorangehender Literatur und Edition aller relevanten Quellen).

Werner HEUNOSKE, Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchner Hofes: Die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 61, Heft 2 (2004), S. 117–142.

Friedhelm JÜRGENSMEIER, Politische Ziele und kirchliche Erneuerungsbestrebungen der Bischöfe aus dem Hause Schönborn im



Abb. 12: Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, Kloster Michelsberg, Abtskapelle, 1699/1700

Abb. 13: Bamberg, St. Martin, Innenraum





Abb. 14. Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, St. Martin, Hochaltar, 1700/01

Abb. 15. Giovanni Battista Montano, Altartabernakel aus *Tabernacoli diversi*, Rom 1628, Tafel 17



17. und 18. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Die Grafen von Schönborn, Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 18. 2.–23. 4. 1989, S. 11–23.

Die Kunstdenkmäler von Bayern (KDM), Regierungsbezirk Oberfranken V;

Stadt Bamberg 3 – Immunitäten der Bergstadt, 2. Viertelband: Kaulberg, Matern und Sutte, bearb. v. Tilmann Breuer, Reinhard Gutbier u. Christine Kippes-Bösche, Bamberg/Berlin 2003;

Stadt Bamberg 3 – Immunitäten der Bergstadt, 4. Viertelband: Michelsberg und Abtsberg, bearb. v. Tilmann Breuer, Christine Kippes-Bösche u. Peter Ruderich, Bamberg/Berlin 2009;

Regierungsbezirk Oberfranken VII; Stadt Bamberg 5 – Innere Inselstadt, 1. Halbband, bearb. v. Tilmann Breuer u. Reinhard Gutbier, München 1990.

Thomas KORTH, Der Bau der ehemaligen Jesuitenkirche zum Heiligsten Namen Jesu in Bamberg, der heutigen katholischen Pfarrkirche St. Martin, in: 300 Jahre Jesuitenkirche St. Martin Bamberg 1693–1993, Bamberg 1993, S. 76–113 (zugehöriger Katalogteil S. 113–119).

Tilmann KOSSATZ, Johann Philipp Preuß (1605–ca. 1687), ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken (Mainfränkische Studien, Bd. 42 (Doppelband)), Würzburg 1988.

Michael LANDGRAF, Das Kloster Michaelsberg, B. O. und das Elisabethen-Katharinenspital zu Bamberg, Bamberg 1837.

Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum S. J., Bd. 1–8, Freiburg 1994².

Miriam MILMAN, Das Trompe-l'oeil, gemalte Architektur, Genf 1986.

Nikolaus POTTU S. J., History des Gnadenbilds Mariae Trösterin der Betrüben in der Kirchen der Societät Jesu zu Bamberg in drey theil abgetheilet, Bamberg 1725 (Staatsbibliothek Bamberg, R. B. Msc. 75).

Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, Bd. 2, Rom, 1698.

Barbara RINN, Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee, Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark (Bau + Kunst, Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Kiel 1999.

Karl Gottfried SCHAROLD, Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte (Universitätsbibliothek Würzburg, M. ch. F 636).

¹ HEUNOSKE, *Tessiner Stuckatoren*, 2004, S. 117–142.

² Weitergehende Genealogie bei HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 233–237 und Quellenanhang Q 1–4.

³ Gleichwohl wurde er wie sein Bruder in Salorino beigesetzt.

⁴ Zum komplexen Beziehungsgeflecht zwischen den Brenni und anderen Künstlerfamilien ihrer Herkunftsregion (Perti, Marazzi, Lucchese, Castelli, Spinedi, Carbonetti, Carabelli) vgl. HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 135–149; HEUNOSKE, *Tessiner Stuckatoren*, 2004, S. 119 f., 128 f., 136 f.

⁵ Kurzfassung nach HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 17–20.

⁶ SCHAROLD, *Materialien*, Bl. 145.

⁷ HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, Quellenanhang Q 5–6.

⁸ Die östliche zeigt das Würzburger Rennfährlein, die westliche neben dem fränkischen Rechen die Wappenschilde von Dompropst Franz Ludwig Faust von Stromberg und Domdechant und Statthalter Johann Hartmann von Rosenbach.

- ⁹ Der erklärende Psalmspruch in der kleinen Kartusche im Türsturz ist heute kaum noch leserlich.
- ¹⁰ LCI, II, 1994, S. 469. Diese erweiterte Sinnebene rechtfertigt auch die doppelte Aufrufung der Justitia an Portal und Decke.
- ¹¹ Nach dem 2. Weltkrieg wurde dort (irrtümlich?) das Auge Gottes aufstuckiert.
- ¹² JÜRGENSMEIER, Politische Ziele, 1989, S. 11–14, 22 (Anm.)
- ¹³ Zur zeitgenössischen Friedensikonografie vgl. besonders KOSATZ, Preuß, 1988, S. 169–172, 498 f., u. a. mit Verweis auf die Justitia-Pax-Portalgruppe von Schloss Friedenstein in Gotha.
- ¹⁴ HEUNOSKE, Tessiner Stuckatoren, 2004, S. 117–141.
- ¹⁵ Von Würzburg aus bewirbt er sich zwischen 1687 und 1693 um die Errichtung des Hochaltars von St. Peter in München (nicht ausgeführt). 1694 bestellt er in München bei Melchior Steidl ein Altarblatt für Ebrach.
- ¹⁶ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 73.
- ¹⁷ Identifizierbar sind nur die Arbeiten im später eingefallenen Alten Schloss Schillingsfürst. Vgl. HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 53–55.
- ¹⁸ Giulio Francesco Brenno: 1693 Abtskapelle (Decke), beginnt Arbeit am Johannesaltar, Stuckdecken in Vorzimmer, Lektorat und Abteizimmer (verloren). Giovanni Battista II. Brenno: 1694 vollendet Johannesaltar, Stuckdecken in „Consili-Stube“ und Abteikammer (beide verloren); 1695 und 1697 neun Chorumgangsaltäre (acht erhalten); 1696/97 Kreuzgang mit Vorraum, Kapitelsaal, Sakristei und Sakristeiportal mit Grabmal des Abtes Adam. Vgl. HEUNOSKE, Brenni, 1998, Quellenanhang Q 15–18, Q 32–41.
- ¹⁹ Kurzfassung nach HEUNOSKE, Ebrach, 1990, S. 190–199; HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 51 f.
- ²⁰ Der Bamberger Hofstuckator Johann Jakob Vogel, dessen sakrale Dekorationen stark von den Brenni beeinflusst sind, wiederholt das Motiv 1700/01 in der Burgkapelle Freienfels. BACHMEIER, Vogel, 1994, Abb. 64 (Zuschr.).
- ²¹ Kurzfassung nach HEUNOSKE, Ebrach, 1990, S. 208–213; HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 72.
- ²² Abb. bei MILMAN, Trompe-l'oeil, 1986, S. 63.
- ²³ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 74 f. u. Quellenanhang Q 42.
- ²⁴ Alle später offenbar neu gestaltet bzw. neu stuckiert; vgl. KDM Bamberg V, 3/4, 2009, S. 387.
- ²⁵ Für diesen mit Abstand teuersten Raum erhielt Brenno 456 fl., Castelli 120 fl. Die Lokalisierung ist problematisch, evtl. handelt es sich um den ehem. so genannten Kaisersaal im 2. OG. Vgl. LANDGRAF, Michaelsberg, 1837, S. 21: „Nr. 43–46, Gastzimmer; hier stand früher der Kaisersaal, die Decke soll 1778 mit herrlichen Stuckaturarbeiten und Gemälden geziert, den Einsturz gedroht haben, er mußte daher eingelegt werden, woraus dann in der Folge 4 Zimmer gebaut wurden.“
- ²⁶ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 250 (mit Werkliste).
- ²⁷ Vollständige Ikonografie in KDM Bamberg, V, 3/4, 2009, S. 392–394.
- ²⁸ Kurzfassung nach HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 75–82, 213–215, 221 f., Quellenanhang Q 43–44.
- ²⁹ POTTU, History des Gnadenbilds, 1725, Bl. 117v.
- ³⁰ Vgl. KORTH, Jesuitenkirche, 1993, S. 100, zum Langhaus: „Vielmehr wirkt der Saal als Vorplatz, oder – wenn der Vergleich erlaubt ist – als Zuschauerraum, der ohne eigentliche Zäsur in das Proszenium des Querhausartigen Raumes vor der Bühne des Chors übergeht“.



Abb. 16: Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, St. Martin, Marienaltar, 1706/07

Abb. 17: Carlo Enrico Brenno, Odense, St. Hans, Epitaph Frederik Gedde, 1726



- ³¹ Zum Beispiel Pozzo, *Perspectivae II*, 1698, Fig. 44, 48, 77.
- ³² Brennos Altar formverwandt: abgewandelter Annenaltar der Bamberger Karmeliterkirche (um 1713), heute Filialkirche St. Margaretha, Regensburg, Lkr. Forchheim. KDM Bamberg V, 3/2, S. 103, Abb. S. 107.
- ³³ Schwager Bartolomeo Lucchese berief „Signor Brenno ... samt dem Sohn“ 1705 nach Meiningen, um aufwändige Stuckmarmorarbeiten im Großen Saal des Schlosses auszuführen, auf die jedoch nach dem Tod des Auftraggebers 1706 verzichtet wurde. Vgl. BACHMEIER-SCHRAML, Lucchese, 1999, S. 153.
- ³⁴ Danmarks Kirker: Odense St. Hans, 1999, S. 1485–1490, 1536f., 1555.

Abbildungsnachweis

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: 2, 3
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Häusler: 10
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Komma: 14
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Lanz: 9
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Sowieja: 5, 7, 8, 12, 13, 16
 Bayerische Staatsbibliothek München: 15
 „Danmarks Kirker“, Kopenhagen, Niels Elswing: 17
 Foto Marburg: 4
 Landbauamt Bamberg: 6
 Stadtarchiv Würzburg, Fotosammlung: 1
 Verfasser: 11

Verena Friedrich

Stuckdekoration der Régence und des Rokoko am Beispiel der Würzburger Residenz

In der Stuckdekoration der Würzburger Residenz spiegelt sich ein halbes Jahrhundert Stilgeschichte des Ornaments: von den frühesten Arbeiten der 1720er Jahre, die stark vom französischen „style Régence“ beeinflusst waren, über das Bandelwerk bis zum Rokoko, das in Würzburg eine eigene Prägung erhielt. Dann erfolgte in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Wende vom Rocaille-Ornament zum frühklassizistischen Zopfstil, dem so genannten „goût grec“, der im Treppenhaus entschieden umgesetzt wurde, während man in einigen der nördlichen Paradezimmer das Rocaille-Ornament langsam ausklingen ließ.¹

Das während der verschiedenen Ausstattungskampagnen stets erkennbare Bemühen, neu anzufertigende Dekorationen mit dem bereits Vorhandenen in Einklang zu bringen, wird besonders deutlich in den Ingelheimzimmern. Unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim wurden diese Räume, die einst die erste Bischofswohnung umfassten, ab 1776 im frühklassizistischen Stil ausgestattet. Zum überwiegenden Teil jedoch blieben die aus der frühesten Ausstattungsphase stammenden Stuckdekorationen – die der Régence – unangetastet.

Schon bald nach Baubeginn fasste Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn den Entschluss, seinen leitenden Architekten, den Ingenieurleutnant Balthasar Neumann, zu Studienzwecken nach Paris zu entsenden. Abgesehen vom Studium der Architektur und der Diskussion der Grundrisspläne zur Residenz mit den beiden renommiertesten Architekten in Paris, Robert de Cotte und Germain Boffrand, waren es vor allem Fragen des Innenausbaus und der Dekoration, denen sich Neumann auf seiner Parisreise widmen sollte.² Gerade im Hinblick auf Stuckdekorationen hatte sich Neumann aber wohl deutlich mehr versprochen, als er in Paris tatsächlich zu sehen bekam. An den Fürstbischof schrieb er: „In der stuccador arbeit habe noch nicht viel gefunden ausser schöne gesimber undt pas reilief in denen heißer“.³

Im Gegensatz zu deutschen Höfen, an denen italienische Wanderarbeiter schon seit Ende des 17. Jahrhunderts opulente Stuckdekorationen gefertigt hatten, war in Frankreich die Deckengestaltung mit üppigem Schmuck weniger verbreitet. Die auf die Wandvertäfelung folgenden Hohlkehlen waren häufig ebenfalls aus Holz gearbeitet und mit geschnitztem Zierrat versehen. Somit beschränkten sich die Stuckdekorationen in den Adelspalais – dem damaligen Ausstattungsgeschmack entsprechend – weitgehend auf rahmende Deckengesimse, Eckmedaillons und Lüsterrosetten. Dennoch schien Balthasar Neumann mit dem Ergebnis seiner Studienreise sehr zufrieden und zog gegenüber seinem Dienstherrn folgendes Resumé: „Ich habe den hiesigen gout wohl observirt vndt werdte selben zu Ewer hochfürstl. Gnaden satisfaction anwenden können ...“⁴

Der Geschmack des Bauherrn, Johann Philipp Franz von Schönborn, war so sehr von französischen Vorbildern geprägt, dass er dem sich bewerbenden Stuckator Giovanni Antonio Tencalla aus Wien eine Absage erteilte, und dies, obwohl Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn – der Bruder des Johann Philipp Franz – Tencalla selbst beschäftigt und weiterempfohlen hatte.⁵ Zwar waren Neumanns Bemühungen, in Paris einen Stuckator anzuwerben, vergeblich geblieben, doch es gelang, noch im Winter des Jahres 1723 Künstler nach Würzburg zu engagieren, die an französischen Vorbildern geschult worden waren.

Der Tod des Kurfürst-Erbischofs von Köln, Joseph Clemens von Bayern, hatte die Einstellung aller Bauarbeiten am Bonner Schloss und in Schloss Clemensruhe zur Folge gehabt. Die dort unter dem französischen Architekten Guillaume Hauberat, einem Schüler und Mitarbeiter Robert de Cottes, beschäftigten Künstler begannen, sich daraufhin nach einem neuen Wirkungskreis umzusehen. Hierzu gehörten die Stuckatoren Carl Anton und Johann Peter Castelli.⁶ Zunächst, d. h. im Frühsommer des Jahres 1724, wurden diese mit Arbeiten im fürstlichen Sommerschloss zu Werneck beschäftigt. Im Juli erhielt Carl Anton Castelli dann eine erste Abschlagszahlung für Stuckaturen „... in dem saal der hochfürstl. neuen residenz ...“.⁷ Der überraschend eintretende Tod des ersten Bauherrn der Würzburger Residenz, Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, am 18. August 1724 bedeutete zwar eine Zäsur in der Baugeschichte der Residenz, bereits begonnene Arbeiten wurden jedoch fortgeführt. So erhielt Carl Anton Castelli in der Zeit der Sedisvakanz eine Abschlagszahlung für Stuckarbeiten in der Residenz.⁸

Der am 2. Oktober 1724 neu gewählte Fürstbischof, Christoph Franz Freiherr von Hutten-Stolzenberg, ließ bereits wenige Tage nach seiner Wahl eine Revision der Handwerkerverträge vornehmen, und nur die Castelli erhielten einen

Abb. 1: Grundriss der Würzburger Residenz. Farbig markiert sind die Erste Bischofswohnung (rot), die Hofkirche (blau), die Zweite Bischofswohnung (gelb), die Paradezimmer an der Gartenseite (grün) und der Weiße Saal (lila).



neuen Vertrag.⁹ Hierbei behielt es sich die Hofkammer vor, die vereinbarten Honorare durch Gutachten der in Würzburg ansässigen Tünchermeister überprüfen zu lassen. Stuckieren sollten die Castelli die Hohlkehlen und Plafonds der so genannten Ersten Bischofswohnung.¹⁰

Wie aus dem Wortlaut des Vertrages von 1725 hervorgeht, hatte Johann Peter Castelli für die Stuckdekoration des Hauptsaaes einen eigenen Riss vorgelegt, nach dem die Arbeiten ausgeführt werden sollten. Für das im Norden an den Saal angrenzende Zimmer – den Roten Salon – wurde im Vertrag Folgendes bestimmt: „... das neben zimmer ... nach der zeichnung von der jagd ... anmit ..vier bas relief in den ecken worinnen jagen oder andere devisen nach gnädigsten befehl angeordnet werden mögen...“.¹¹ Eine Zeichnung zur Ausstattung dieses Raumes befindet sich im „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“, auf mehrere Blätter verteilt.¹² Zusammengefasst zeigen die drei Entwurfsfragmente einen Fries in der Hohlkehle mit Reh- und Wildschweinköpfen, die vor gekreuzten Jagdwaffen en face in den Raum ragen. Flankiert werden diese Trophäen von springenden Jagdhunden. Diese bewegen sich auf Bandelwerkstegen, die zur Trophäe hin

in S-Kurven münden. An den anderen Enden steigen von den Stegen bogenförmig geführte Blattranken auf, von deren Scheiteln Jagduntensilien herabhängen. Zusätzlich brachten die Castelli dann noch Eckkartuschen an, die sie nach den Wünschen des Fürstbischofs gestalteten.

Die Entwurfsfragmente gehören zu einer Gruppe von Zeichnungen im „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“, Delin. III der Universitätsbibliothek Würzburg, die die vorgesehene Wandgestaltung der ersten Bischofswohnung wiedergeben. Sie wurden von dem französischen Architekten Germain Boffrand beschriftet und stammen vermutlich aus dessen Atelier.

Ebenfalls französischer Provenienz sind Entwürfe für Stuckdekorationen, die gleichfalls in der Ersten Bischofswohnung zur Ausführung kamen. Diese mit Feder gezeichneten Entwürfe, die zum Teil leicht verändert – in der Regel vereinfacht – ausgeführt wurden, sind von ganz anderer Qualität. Jean Daniel Ludmann schrieb sie 1980 erstmals dem französischen Architekten und Dessinateur Gilles Marie Oppenord zu.¹³ Die Charakteristika des Oppenord'schen Zeichenstils – von Katharina Krause beschrieben¹⁴ – lassen,

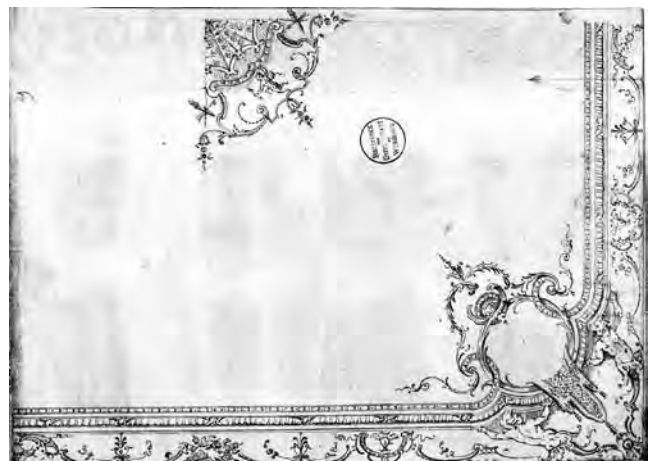


Abb. 2: Detail der Hohlkehlendekoration im Roten Salon der Ingelheimzimmer

Abb. 3: Eckkartusche aus dem Roten Salon



Abb. 4: Entwurf für eine Stuckdekoration, Gilles Marie Oppenord (?), Skizzenbuch Delin. III der UB Würzburg, fol. 29v



wenn nicht gar Eigenhändigkeit, so doch einen Nachahmer aus dem nächsten Umkreis Oppenords für diese Entwürfe annehmen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist allerdings der Umstand, dass Neumann in keinem seiner Briefe aus Paris den Namen Oppenord erwähnte oder sich anerkennend über dessen Dekorationen im Palais Royal äußerte.¹⁵ Eine Briefstelle Neumanns lässt hier jedoch aufhorchen, denn der Würzburger Architekt hatte offenbar zu den einschlägigen Büros gute Kontakte geknüpft. So heißt es in einem Schreiben an den Fürstbischof: „... vndt ich habe es schon mit einigen guthen freunden vnterbauhet, damit ich allzeit, waß ich verlange von Paris haben werdtten könne, so wohl an leithen alß arbeit, rissen vor die zimer inwendig vndt dergleichen...“.¹⁶

Einer dieser Entwürfe wurde in vereinfachter Form im Gelben Salon, dem Audienzzimmer, ausgeführt,¹⁷ drei Entwurfsfragmente aus dem Skizzenbuch erwiesen sich als Vorlagen für das Schlafzimmer der Ersten Bischofswohnung.¹⁸ Auch hier wurden die Stuckdekorationen gegenüber dem Entwurf vereinfacht umgesetzt, bei der klassizistischen Umgestaltung darüber hinaus die Hohlkehledecoration verändert. Ein weiterer Entwurf zeigt ein Viertel einer Lüsterrose, die in deutlich modifizierter Form von den Castelli 1724 im Grünen Salon stuckiert wurde.¹⁹ Sowohl diese Variante als auch eine enger am Entwurf bleibende Abwandlung wurden später von den Castelli andernorts wiederholt.²⁰

Mit der Fertigstellung des Stucks in der Ersten Bischofswohnung verließen die Castelli Würzburg. Erst unter der Regierung des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn wurden die Bau- und Ausstattungsarbeiten im Südflügel der Residenz wieder aufgenommen.

Am 17. Mai 1733 wandte sich Balthasar Neumann in einem Brief an den in seiner Funktion als Reichsvizekanzler in Wien residierenden Fürstbischof mit der Bitte, ihm unter anderem auch Entwurfszeichnungen für Stuckarbeiten zu übersenden.²¹ Am gleichen Tag bat er den Stuckator Antonio Bossi, nach Würzburg zu kommen, um ein Stuckrelief für den Altar der Schönbornkapelle anzufertigen.²² Obwohl es letztlich nicht zur Ausführung dieser Arbeit kam, blieb Bossi in Würzburg und wurde am 18. Dezember als Hofstuckator angestellt.²³ Mit Punkt 1 seines Arbeitsvertrages verpflichtete sich Bossi zunächst jedoch bei dem bereits betagten Würzburger Hofmaler Johann Rudolf Byß die Freskomalerei zu erlernen. Erst unter Punkt 2 wurde festgelegt, dass der Stuckator für die Ausstattung der Residenz alle Figuren und Reliefs eigenhändig bzw. unter seiner unmittelbaren Regie anzufertigen habe. Für den Fall, dass ein anderer Stuckator für die Ausführung von ornamentalem Stuck zu hohe Preise fordere, sollte Bossi die Gesellen zur Stuckarbeit selbst engagieren.

Tatsächlich war es dem Würzburger Hofstuckator offenbar gelungen, zu Beginn der Ausstattungskampagne der Hofkirche im Südflügel der Residenz frühere Kollegen nach Würzburg zu vermitteln. In der Residenzbaurechnung des Jahres 1735 wird der Stuckator Giovanni Battista Pedrozzi genannt, der neben Bossi 1727 bei der Stuckausstattung der Konventbauten in Ottobeuren tätig gewesen war.²⁴ Ein Jahr später, als man die Stuckarbeiten in den Paradezimmern der zweiten Bischofswohnung in Angriff nahm, werden neben den ortsansässigen Stuckatoren die Folgenden erwähnt: der



Abb. 5: Detail des Deckenstücks im Grünen Salon der Ingelheimzimmer

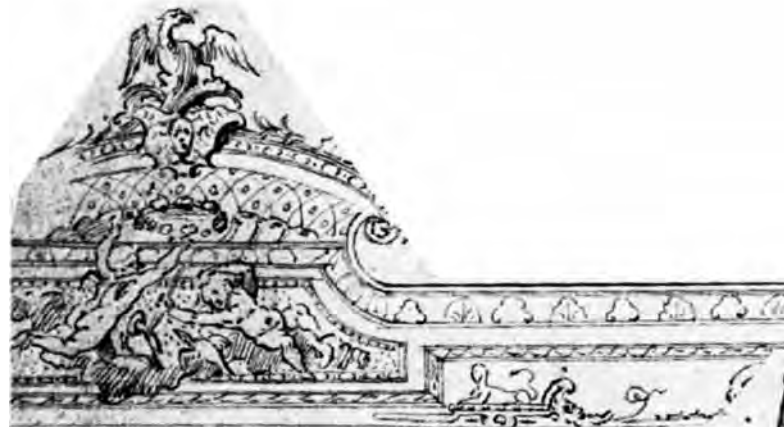


Abb. 6: Entwurf für die Stuckdekoration im Grünen Salon, Skizzenbuch Delin. III der UB Würzburg, fol. 7r/l

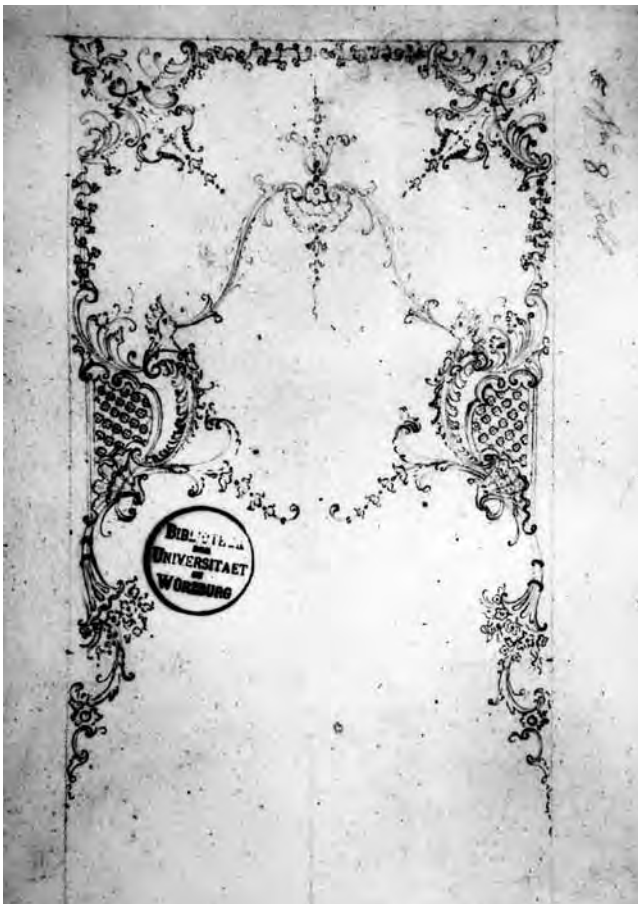
Abb. 7: Stuckrosette im Grünen Salon der Ingelheimzimmer





Abb. 8: Stuck in der Fensterleibung des oberen Geschosses der Hofkirche

Abb. 9: Entwurf für die Stuckdekoration der Hofkirche, Skizzenbuch Delin. III der UB Würzburg, fol. 62v



schon genannte Giambattista Pedrozzi, dann Antonio Quadri, Mitarbeiter in Ottobeuren und Vetter des Antonio Bossi, Giuseppe Sadari, Giuseppe Venino und zwei weitere Verwandte Antonio Bossis, Carlo Maria und Ignatius Bossi.²⁵ In den darauf folgenden Jahren wurden sämtliche Stuckarbeiten allein mit Antonio Bossi abgerechnet, der nunmehr einer leistungsfähigen Werkstatt vorstand.

Bereits an denjenigen Werken Antonio Bossis, die ihm in Ottobeuren zugeschrieben werden, stellte Tilman Breuer Bezüge zum Régence-Ornament französischer Prägung fest.²⁶ Dabei ließ Breuer jedoch offen, ob Bossi das Régence-Ornament während eines Aufenthaltes in Frankreich kennen gelernt oder ob er sich dessen Formenschatz durch den zeitgenössischen Ornamentstich angeeignet hatte. Die Beherrschung der Formensprache des französischen Régence-Ornaments durch Antonio Bossi wird durch einen schriftlichen Hinweis des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn bestätigt, der sich über den Stil des Stuckators äußerte: „Sein französisch manier ist klar und mit etlich Wiener ideen belebt, läßt sich ein guth bildt daraus machen.“²⁷

Der Wiener Dekorationsgeschmack der 1730er Jahre war es auch, der die Ausstattung der Zweiten Bischofswohnung im Südfügel der Residenz beherrschte. Diese Dekorationen gingen jedoch bereits durch die Neuausstattung der Räume unter Großherzog Ferdinand von Toskana in den Jahren ab 1808 vollständig verloren.²⁸ Allerdings haben sich im oberen Geschoss der Hofkirche Stuckaturen aus dieser Stilphase erhalten.

Verantwortlich für die Innendekoration war in erster Linie der Hofmaler Johann Rudolf Byß.²⁹ Dieser war von 1729 bis 1731 in Schloss Schönborn bei Göllersdorf und im Gartenpalais des Friedrich Carl von Schönborn in Wien tätig geworden und hatte 1731 im Benediktinerstift Göttweig unter anderem Dekorationsmalereien angefertigt. Beeinflusst wurde Byß hierbei zweifellos durch den Ornamentstil des Jonas Drentwett, der im Belvedere des Prinzen Eugen in Wien sowie in den Orangerieräumen des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf umfangreiche Grotteskendekorationen geschaffen hatte.³⁰ Ein bei Jonas Drentwett häufig wiederkehrendes Ornamentmotiv sind die aus Volutenspannen aufsteigenden Hermenbüsten, von denen dünne, großzügig gekurvt Bänder ausgehen, die sich mit weiteren symmetrisch geführten Bändern in Einrollungen treffen. Vergleichbare Kurvenverbindungen mit dünnen Bändern finden sich auch an den Stuckdekorationen der Fensterleibungen in der Emporenzone der Hofkirche. Die im „Skizzenbuch“ erhaltenen Entwurfszeichnungen für diese zarten Stuckaturen scheinen von Antonio Bossi zu stammen, der neben seiner Tätigkeit als Stuckplastiker mehr und mehr auch die Rolle des Entwerfers für ornamentale Dekorationen übernahm.³¹

Der Übergang zum Rocaille-Stil erfolgte dann während der Ausstattung der südlichen Paradezimmer. In den Sommermonaten des Jahres 1740 schuf der Stuckatorentrupp um Antonio Bossi den Plafond des Parade-Audienzzimmers. Der Fürstbischof hatte „fluchtige zierrathen“ sowie eine Teilverguldung des Stucks angeordnet.³² Mit den „fluchtigen zierrathen“ – geflochtenen Zierraten – war vermutlich Bandelwerkstück im Sinn der Bandelwerks groteske gemeint. Entsprechend war der ornamentale Stuck auch durchsetzt

mit Figuren, Hermenpilastern und Porträtmedaillons, Satyrn, Sphingen und Vögeln. Dieses bewegte gestaltete Personal agiert zwischen dünnen Bandelwerkstegen. Kleinere Flächen sind mit Rosetten- oder Maschengittern gefüllt, und nur die großen vergoldeten Schabracken in den Ecken sowie die vergoldeten Vasen in den Seitenmitten bilden einen Kontrast zu den fein verwobenen Ornamentzügen. Einige der Bandelwerkstege sowie die Kartuschenrahmen sind mit unterschiedlich gestaltetem Muschelsaum besetzt, der gelegentlich schon Rocaillextextur besitzt. Der Stilwandel zum „neuen gusto“ in Würzburg wird im Sommer 1740 vollzogen.³³ Er findet im Stuck seinen Höhepunkt in der Gestaltung des Weißen Saales im Frühsommer des Jahres 1745.³⁴

Der Weiße Saal sollte innerhalb der Hauptraumfolge die Funktion eines Gardesaals einnehmen, gleichzeitig aber auch als Sommerspeisesaal dienen. Geschickt verwob Antonio Bossi die für einen Gardesaal verbindlichen martialischen Attribute und Allegorien mit heiteren marinen Darstellungen sowie sich quirlig tummelnden Putten, wobei die Verbindung dieser so gegensätzlichen Inhalte mittels des auf der Ornamentgroteske basierenden Rocaille-Ornaments geleistet wurde. Die tiefe Raumwölbung ausschöpfend, kreierte der Würzburger Hofstuckator eine Dekoration, die zwischen Flachrelief und Freiplastik changiert. Dabei folgt das üppige, vielfach als „kraus“ oder „wirr“ verkannte Rocaille-Ornament Bossis einer ausgeklügelten Symmetrie, die auf dem von Balthasar Neumann vorgegebenen System der Wandvorlagen basiert. Die außerordentliche Variationsbreite sowohl der plastischen Durchformung wie der Oberflächenstruktur der Rocaille ist für Bossis Stukkaturen ebenso charakteristisch, wie der vielseitige Einsatz von Figuralplastik. In dem unter Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau 1752 ausgestatteten Kaisersaal gelang es dem Würzburger Hofstuckator dann in kongenialer Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Tiepolo den festlichen Ornat für die Architektur Balthasar Neumanns zu schaffen.

Die Farben des Stuckmarmors finden sich wieder im Freskolorit. Das Ornament, das – ganz im Dienste der Malerei – akzentuiert und trennt, verschleift zugleich auch die Übergänge zur illusionistischen Deckenmalerei in Form von Stuckdraperien und stuckierten figürlichen Versatzstücken.

So wurde der Wunsch des zweiten großen Bauherrn der Residenz, Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, auch von dessen Nachfolgern beherzigt, mit der Ausstattung dieses Baues „etwas schönes und gustoses der nachwelth zu hinterlassen“.³⁵

Literatur

Helga BAIER-SCHRÖCKE, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1968.

Tilman BREUER, *Die italienischen Stuckatoren in den Stiftsgebäuden von Ottobeuren*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* Bd. XVII, 1963, S. 231–259.

Max H. VON FREEDEN, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, Bd. I/2, Würzburg 1955.



Abb. 10: Stuckdekoration im Audienzzimmer der Paraderäume an der Gartenseite, historische Aufnahme vor 1945 (Foto: Institut für Kunstgeschichte, Uni Würzburg)

Abb. 11: Detail der Stuckdekoration im Weißen Saal der Würzburger Residenz



- Verena FRIEDRICH, Rokoko in der Residenz Würzburg. Studien zu Ornament und Dekoration des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg (Bayerische Schlösserverwaltung, Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. IX; Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 15), München 2004.
- Verena FRIEDRICH, Die Residenz Würzburg – Raumkunst im Wandel des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 8 (2004), S. 72–80.
- Verena FRIEDRICH, Die Parisreise Balthasar Neumanns zu Anfang des Jahres 1723, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, 68. Jg. (2006), S. 45–82.
- Irene HELMREICH-SCHOELLER, Die Toskanazimmer der Würzburger Residenz, München 1987.
- Joachim HOTZ, Das „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“. Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert, Wiesbaden 1981.
- Wend GRAF KALNEIN, Das kurfürstliche Schloss Clemensruhe in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 4), Düsseldorf 1956.
- Katharina KRAUSE, Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 53, 1990.
- Karl LOHMEYER, Die Briefe Balthasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, Düsseldorf 1911.
- Karl LOHMEYER, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Saarbrücken/Berlin/Leipzig/Stuttgart 1923.
- Jean-Daniel LUDMANN, Le Palais Rohan de Strasbourg, 2 Bde., Straßburg 1980.
- Heinz LÜTZELBERGER, Der Wiederaufbau der Würzburger Residenz am Beispiel der Ingelheimer Zimmer und des Fürstensaales, in: Schöner Heimat – Erbe und Gegenwart, Jg. 68, 1979, H. 1, S. 15–21.
- Bernd M. MAYER, Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 53), München 1994.
- Georg SATZINGER (Hg.), Das kurfürstliche Schloss in Bonn, München 2007.
- Helene Maria SAUREN, Antonio Giuseppe Bossi, ein fränkischer Stuckator, Diss. Würzburg 1932.
- Richard SEDLMAIER und Rudolf PFISTER, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923.
- ⁶ KALNEIN, Clemensruhe, 1956, S. 125 ff.; vgl. auch SATZINGER, Schloss in Bonn, 2007.
- ⁷ StAWü, Rechnungen 39449, pag. 42.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ StAWü, HKR 1722/30, Prod. 50, Konzept des Vertrages (Der Vertrag selbst, mit der Signatur StAWü Admin. Fasc. 478/10 516, S. 93–95, ist verloren und nur in der Quellenedition überliefert; Quellen I/2, Nr. 1248).
- ¹⁰ Gerade im Bereich der Hohlkehlen überstand die Stuckdekoration die schweren Zerstörungen infolge des Bombardements vom 16. März 1945. Ihre Rekonstruktion sowie die in Teilen erforderliche Neustuckierung der Eckkartuschen und der Lüsterrosetten erfolgte nach historischen Fotografien. Vgl. zur Restaurierung dieser Räume LÜTZELBERGER, Wiederaufbau, 1979.
- ¹¹ Vgl. Quellen I/2, Nr. 1248.
- ¹² Universitätsbibliothek Würzburg, Delin. III, so genanntes „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“, fol. 10v/b, 11v/k und 9a r/d (HOTZ, Skizzenbuch, 1981).
- ¹³ Siehe hierzu ausführlich LUDMANN, Palais Rohan, 1980, Bd. II, S. 518.
- ¹⁴ KRAUSE, Zeichnungen französischer Architekten, 1990, S. 59–88.
- ¹⁵ StAWü, Bausachen 355 I/1, 27. Prod. fol. 81r–82v (LOHMEYER, Studienreise, 1923, S. 30–32; Quellen I/2, Nr. 1041).
- ¹⁶ StAWü, Baus. 355 I/1, Paris, 3. April 1723 (LOHMEYER, Studienreise, 1923, S. 39).
- ¹⁷ Universitätsbibliothek Würzburg, Delin. III, fol. 29v (HOTZ, Skizzenbuch, 1981, Teil 2, S. 27).
- ¹⁸ Ebd., fol. 7r/l, 8r/d, 5r/c (HOTZ, Skizzenbuch, 1981, Teil 2, S. 7).
- ¹⁹ Ebd., fol. 12r (HOTZ, Skizzenbuch, 1981, Teil 2, S. 12).
- ²⁰ Vgl. BAIER-SCHRÖCKE, Stuckdekor in Thüringen, 1968, Taf. LXIII, Abb. 137.
- ²¹ StAWü, Baus. 355 I/2, 100. Prod. fol. 248r–251r (LOHMEYER, Briefe, 1923, S. 33 f.).
- ²² Ebd.
- ²³ StAWü, Baus. 355 Bd. II/1, Bestallung Antonio Bossis vom 18. Dezember 1734.
- ²⁴ KIA Ottobeuren, L. Chron. 40 „Diarium Ruperti Abbatis“, de anno 1726, 1727.
- ²⁵ StAWü, Rechnungen 39464, pag. 83–91.
- ²⁶ BREUER, Ottobeuren, 1963.
- ²⁷ SAUREN, Bossi, 1932, S. 9, Zitat jedoch leider ohne Quellenangabe.
- ²⁸ SEDLMAIER/PFISTER, Residenz, 1923, S. 148 f.; HELMREICH-SCHOELLER, Toskanazimmer, 1987.
- ²⁹ MAYER, Bys, 1994.
- ³⁰ Vgl. zum Ornamentstil des Johann Rudolf Byß FRIEDRICH, Studien, 2004, S. 30 f., S. 93 ff.
- ³¹ Ebd., S. 40 ff.
- ³² StAWü, Baus. 355, Bd. III/2, fol. 1–8, Generalanweisung vom Januar 1740. Vgl. zum Stuck im Parade-Audienzzimmer FRIEDRICH, Studien, 2004, S. 166–175.
- ³³ Ebd., S. 182 ff.
- ³⁴ Ebd., S. 421–438.
- ³⁵ StAWü, Bausachen 355, III/1, fol. 126.

¹ Vgl. zu Bau- und Ausstattungsgeschichte der Residenz zu Würzburg: SEDLMAIER/PFISTER, Residenz, 1923; FRIEDRICH, Raumkunst, 2004.

² Vgl. hierzu: FRIEDRICH, Parisreise, 2006.

³ StAW, Baus. 355 I/1, Paris, 17. Februar 1723 (LOHMEYER, Studienreise, 1911, S. 17–19; Quellen I/2, Nr. 1032).

⁴ StAWü, Bausachen 355 I/1, Paris, 29. März 1723 (LOHMEYER, Studienreise, 1911, S. 18; Quellen I/2, Nr. 1044).

⁵ Quellen I/2, Nr. 1153.

Frühklassizismus im Fürstbistum Würzburg: die Stuckwerkstatt Materno und Augustin Bossis¹

Die Fürstbischöfliche Residenz in Würzburg besitzt neben der Anlage des Treppenhauses in den Stuckierungen der Ingelheimzimmer und des Fürstensaales eine der bedeutendsten Innendekorationen des frühen Klassizismus im deutschsprachigen Raum. Wie so viele andere wichtige Innenausstattungen in der Stadt waren die Räume dem Bombenangriff auf Würzburg am 16. März 1945 zum Opfer gefallen. Sie wurden zwischen 1969 und 1978 wiederhergestellt [Abb. 1–3].

Die Schöpfer der Dekorationen waren Stuckatoren der Familie Bossi aus Porto Ceresio am Südeinde des Luganer Sees [Abb. 4].² Antonio Bossi war 1734 als Hofstuckateur in Würzburg sesshaft geworden.³ Nach seinem Tod 1763 führten seine Neffen Ludovico, Materno und Augustin die seit dem 17. Jahrhundert gepflegte Handwerkstradition in eine neue Zeit. Die Künstler konnten ab 1764 für den Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779) hochmoderne klassizistische Dekorationsformen verwirklichen. Auf das Vorspiel Treppenhaus und Vestibül der Residenz, für die der älteste Bruder Ludovico verantwortlich zeichnete, folgten die Arbeiten seiner jüngeren Brüder Materno und Augustin. Ihre Werkstatt bestimmte den höfischen Stil im Fürstbistum Würzburg bis zum Jahrhundertende.⁴

Ich möchte im Folgenden skizzieren, wie der Stil nach Würzburg gelangte und wie eine Stuckatorenwerkstatt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitete.⁵

Die Anfänge des Klassizismus

Seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte sich als Reaktion auf die Rocaille ein neuer Stil herausgebildet, der den Klassizismus einleitete. Er wird oft als „Frühklassizismus“, „Louis XVI“ oder „goût grec“ bezeichnet.⁶

Besonders die Stipendiaten der Académie de France in Rom propagierten diesen an antiken Vorbildern orientierten Baustil, der sich bald verbreitete. Theoretisch aus der Rezeption der römischen Antike gespeist, bestand er praktisch in einer Rekonstruktion antiker Formen, wie sie die Baumeister des italienischen Cinquecento überliefert hatten.

Der französische Architekt Marie Joseph Peyre benannte in einem seiner Vorträge an der Académie d'Architecture in Paris die Muster: Baumeister wie Bramante, Sangallo, Michelangelo und Vignola seien nachzuahmen, da sie die antiken Bauten noch vollständiger vor Augen gehabt hätten als die Zeitgenossen.⁷

Ähnliches gilt für die Innenraumgliederung. Bis 1800 waren lediglich Bruchstücke aus antiken Stuckdekorationen geborgen worden,⁸ und die von Ausgrabungen publizierten Stiche zeigten nur vereinzelt Beispiele ganzer Wände.⁹ Auch

die ab 1757 erschienenen „Antichità di Ercolaneò...“¹⁰ bildeten die isolierten römischen Malereien und keine Dekorationssysteme ab.

Allerdings kannte man römische Raumdekorationen in den Nachschöpfungen der Renaissancekünstler. Ausgangspunkt waren die Stuckierungen, die Raffael und Giovanni da Udine Anfang des 16. Jahrhunderts in den Ruinen der Domus Aurea kopiert hatten. Die daraus resultierenden, zwischen 1519 und 1523 entstandenen Loggien der Villa Madama in Rom von Giovanni da Udine und Giulio Romano brachten diesem den Auftrag für den Palazzo del Tè in Mantua. Die Stuckaturen des dort beschäftigten Primaticcio führten zu dessen Berufung nach Fontainebleau,¹¹ und noch die französischen Dekorateurs des 17. Jahrhunderts waren diesen Vorbildern verpflichtet. Ihre Entwürfe führten die Bezeichnung „à la Romaine“,¹² wenn sie sich auf die aus der Antike abgeleiteten Werke der italienischen Renaissance bezogen. Dieser Terminus wird im 18. Jahrhundert mit dem Rekurs auf die Antike wieder aufgegriffen. Bis die römischen Innendekorationen ausgegraben wurden, bildeten die Dekorationssysteme des 17. Jahrhunderts – neben den Beispielen der Renaissance – das größte Repertoire für die frühklassizistischen Interieurs.

Nicht zufällig wurden ab den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Arbeiten französischer Architekten und Entwerfer des 17. Jahrhunderts¹³ wieder aufgelegt. Frühklassizistische Vorlagenwerke – immer im Rückgriff auf das „Grand Siècle“ – entstanden ab 1757.¹⁴

Die Gegenüberstellung eines Altars aus Jean Lepautres „Nouveaux Dessins d'Autèles à la Romaine“ aus dem 17. Jahrhundert [Abb. 5] und Jean François Neufforges Altarentwurf aus „Recueil“ von 1780 [Abb. 6]¹⁵ zeigt, wie der frühe Klassizismus die Louis XIV-Vorbilder verarbeitet und umgeformt hat: Das schwere Gliederungsgerüst des Vorbilds wurde auf die Umrisse reduziert, füllendes Beiwerk ausgedünnt, die Ornamente von ihrer barocken Schwere und Schnörkeln befreit und antiken Schmuckformen angenähert.

Als der französische Architekt Philippe de la Guêpière sich 1752 am württembergischen Hof um die Stelle eines Hofbaumeisters bewarb, legte er ein Stichwerk „Recueil de différens Projets d'Architecture...“¹⁶ vor. Es enthielt Entwürfe in einem neuen Geschmack, denen der Architekt seine Anstellung verdankte. In einem zweiten, 1759 erschienenen Stichwerk „Esquisses d'Architecture...“ stellte La Guêpière dann, den „proportions de Vignole“ folgend, „quelques Morceaux dans le goût des Grecs & Romains“ vor.¹⁷

Zur Denomination „à la Romaine“ war nun der Terminus „grec“, „goût des Grecs“ oder „à la grecque“ getreten.¹⁸ Aus diesem Sprachgebrauch leitet sich die Bezeichnung „goût grec“ für die Anfänge des Klassizismus ab. Seit Hans Jakob Wörners Publikation zu süddeutschen Beispielen¹⁹ hat sich



Abb. 1: Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Treppenhaus, 1764 (nach 1978)



Abb. 2: Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Fürstensaal, 1771 (nach 1978)

Abb. 3: Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Ingelheimzimmer, Blaues Vorzimmer, 1776/8 (nach 1978)



gleichzeitig der Terminus „Frühklassizismus“ für die Zeit zwischen 1750 und 1800 eingebürgert. In Frankreich gelten als erste Manifeste des „goût grec“ die 1757 entstandenen Möbelentwürfe für den Kunstsammler Lalive de Jully in Paris.²⁰ Dass aber schon 1752 ein allgemeiner Konsens über das neue Formenrepertoire bestanden haben muss, zeigt der „Recueil“ La Guêpières, in dem das frühklassizistische Architektursystem völlig ausgebildet ist und in dessen Formen die im Herzogtum Württemberg geplanten Innendekorationen ausgeführt wurden [Abb. 7].

Wie der Stil nach Würzburg gelangte

Die Rezeption des neuen Stils in den deutschen Territorien ist geprägt von den einzelnen Herrscherpersönlichkeiten, die sehr schnell junge französische Architekten an ihre Höfe beriefen. Diese trafen auf alteingesessene Stuckatoren, die entgegen der landläufigen Meinung auch noch im frühen Klassizismus aus Italien kamen.²¹ In Stuttgart, wo der Architekt La Guêpière 1752 als „Directeur des Bâtiments“ eingestellt wurde, traf er zunächst auf den Stuckator J. P. Brilli, den Ludovico Bossi bald ablöste.

Ludovico, der älteste Neffe des Würzburger Hofstuckateurs Antonio Bossi, wurde 1731 geboren. Er kam 1752 nach Stuttgart, wo er unter dem dortigen Hofbaumeister La Guêpière tätig war und 1762 zum württembergischen Hofstuckateur ernannt wurde. 1763, während der Arbeiten am Seehaus Monrepos, wurde er nach Würzburg abberufen. Adam Friedrich von Seinsheim hatte ihn mit der Stuckierung des Treppenhauses in seiner Residenz betraut. Stuckiert werden sollten „die 4. Seiten Wände um die Haupt-Stiegen ... à la greque, und zwar nach des Röm(ischen) Architekten Jacobo di Baratio da Vignola, welche dieser mit besonderen fleis aus denen Ruderen stuckweis zusammengesetzt“.²² Die fast wörtliche Übereinstimmung mit Passagen aus den Vorworten zu La Guêpières Stichen impliziert, dass Ludovico den Stil La Guêpières vertrat, bei dem er ihn vermutlich kennen gelernt hat.

Ludovico war mit den Stuckierungen der Würzburger Treppenanlage [Abb. 1], des Vestibüls und eines Paradezimmers auf der Gartenseite der Residenz circa zwei Jahre beschäftigt. Der Bruder Materno war ihm Ende 1764 aus Ludwigsburg gefolgt und vermutlich auch der jüngste Bruder Augustin. Ludovico verließ im Sommer 1766 die Stadt.

Materno und Augustin Bossi und ihre Werkstatt²³

Materno und Augustin sollen, so der Würzburger Historiograph Scharold,²⁴ beim Onkel Antonio in Würzburg in die Lehre gegangen sein. Vermutlich haben aber beide Brüder einen Teil ihrer Wanderjahre am Stuttgarter Hof beim Bruder Ludovico verbracht, bevor sie in Würzburg am Treppenhaus mitarbeiteten. Als Ludovico Würzburg verließ, werden Materno und Augustin vor Ort geblieben sein, denn bald da-

nach betraute Adam Friedrich von Seinsheim Materno mit der Fertigstellung der nordöstlichen Paradezimmer in der Residenz. 1769 ernannte der Fürstbischof Materno Bossi zu seinem Hofstuckateur.

In Würzburg heiratete Materno 1771 die Tochter des Hofkonditors Amadey und zog zunächst in die Nähe des Stiftes Haug, danach errichtete er ein großes Wohnhaus in der ehemaligen Theaterstraße 20. Die Quellen belegen, dass Materno außerordentlich wohlhabend gewesen sein muss. Er und seine Frau blieben kinderlos. Der Bruder Augustin heiratete in Dettelbach in eine der tonangebenden Familien ein und starb 1799. Seine Frau, Maria Agnes Zehr, beerbte Materno nach dessen Tod 1802.

Als Materno Bossi von Adam Friedrich von Seinsheim 1769 in Würzburg als Hofstuckateur verpflichtet wurde, war er in erster Linie für die Stuckierungen der fürstbischöflichen Profanarchitektur zuständig. Zunächst betrug seine jährliche Bezahlung 50 Gulden, sechs Malter Korn und vier Karren Holz. Als Gegenleistung sollte er alle Arbeiten billigst herstellen, die Zeichnungen und Modeln aber unentgeltlich verfertigen. 1771 wurde sein festes Gehalt auf 75 Gulden und die Naturalienlieferungen um vier Malter Getreide erhöht. Der Hofstuckateur erhielt außerdem fünf Eimer, 45 Maas „Cavallier Wein“ jährlich, erneut mit dem Zusatz, dafür alle von ihm geforderten Zeichnungen ohne Berechnung zu liefern. Eine letzte Erhöhung seiner Remuneration erfolgte 1776, nämlich nochmals um vier Malter Korn und sechs Eimer Wein. Der Titel eines Kammerdieners, den Materno 1778 erhielt, brachte ihm möglicherweise weitere 250–300 Gulden jährlich ein. Über das Grundgehalt hinaus wurde Bossi für jede Arbeit separat entlohnt.

Augustin erscheint meist in den Aufträgen, die an den Bruder ergingen. Persönlich ist er 1771 archivalisch zu fassen. Er bemühte sich zu diesem Zeitpunkt um den Titel eines Hofstuckateurs in Bamberg. Adam Friedrich von Seinsheim, der seit 1757 in Personalunion auch das Fürstbistum Bamberg regierte, gewährte Augustin diesen Titel. Nachdem Augustin 1772 zwei Zimmer in der Bamberger Residenz ausgestattet hatte [Abb. 8], suchte er um eine jährliche Bezahlung nach, die ihm nach langem Zögern gewährt wurde. Hierfür musste er der Stuckaturarbeit am Hof Vorrang einräumen und etwa anfallende Entwürfe unentgeltlich liefern. Das ab 1774 ausgezahlte Jahresgehalt betrug 20 Gulden. Das entsprach etwa einem im Taglohn zu erzielenden halben Monatsverdienst, von dem Augustin nicht leben konnte.

Auf Materno bezogen häuften sich neben den Arbeiten für den Hof schon in den frühen siebziger Jahren auswärtige Aufträge, die eine größere Werkstatt notwendig machten. Wahrscheinlich führte Materno aber die alte Werkstatt des Onkels einfach weiter, in die er auch den Bruder Augustin aufnahm.

Die Werkstatt bestand aus dem Leiter und Unternehmer Materno Bossi, seinem Bruder Augustin als Meister und den Gebrüdern Petrolli als Gesellen. Insgesamt waren sieben Stuckatoren und zwei Tüncher beschäftigt. Von Fall zu Fall konnte dieser feste Stab durch Hilfskräfte ergänzt werden. Die ungewöhnlich vielseitige Werkstatt hatte meist mehrere Innendekorationen zu betreuen, wobei Entwurfstätigkeit, Vorbereitungen in der Werkstatt und die Stuckierungen vor Ort gleichzeitig stattfinden mussten. Vermutlich hat sich Ma-

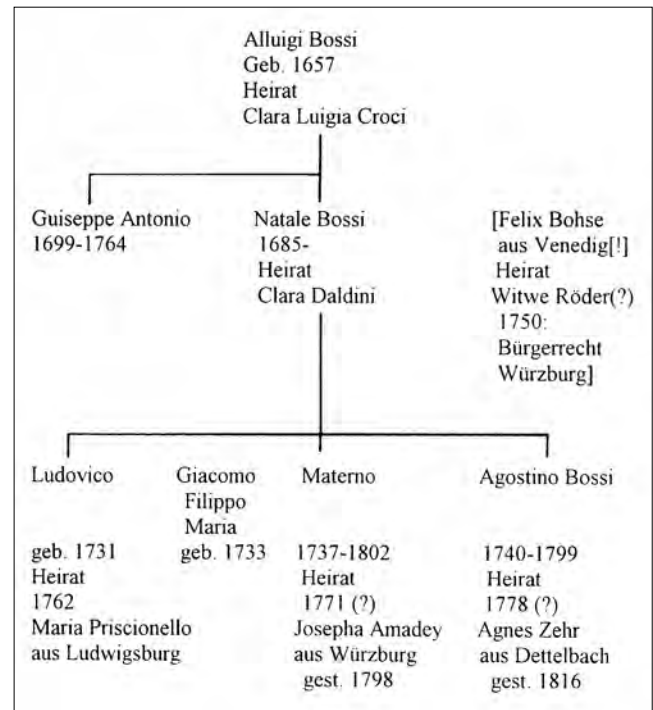


Abb. 4: Stammbaum Bossi nach Buzzi, Benigno, 1982

terno hauptsächlich um die Leitung der Werkstatt und die fürstbischöflichen Aufträge in Würzburg gekümmert, während Augustin die Arbeit auf den verschiedenen Baustellen koordinierte und leitete.

Die Auftragsabwicklung²⁵

Es sind nur wenige direkte Bemühungen Materno Bossis um Aufträge überliefert, wie sie etwa für andere Werkstätten die Regel waren. Es scheint, dass die Fürstbischöfe, zunächst Adam Friedrich von Seinsheim und nach ihm verstärkt Franz Ludwig von Erthal (reg. 1779–1795), ihren Hofstuckateur auch für auswärtige Aufträge empfahlen. Bossis Wertschätzung bei Hof verhalf ihm auf dem Lande zu einem Vertrauensvorsprung und hat der Werkstatt Aufträge in Adelskreisen verschafft.

Jedem Auftrag gingen Risse und ein Kostenvoranschlag, der so genannte „Überschlag“ voraus. Er enthielt meist einen Gesamtpreis, der sich aus den Kosten pro Schuh für Stuckmarmor und den Preisen für Supraporten oder andere Stuckelemente „stückweiß“ zusammensetzte. In den wenigsten Fällen waren Materialkosten Sache der Werkstatt. Es folgte der Vertrag oder „Accord“. Der Vertragstext benannte wie heutige Verträge die Vertragspartner, bezeichnete die Arbeit des Stuckators und legte dessen Bezahlung fest. Darüber hinaus bestimmte der Vertrag, wer die Arbeitsmaterialien zu stellen hatte. Oft stellte der Auftraggeber Handlanger zur Verfügung oder reichte Verpflegung.

Bei Hofaufträgen beauftragte der Fürstbischof den Leiter des Bauamtes, bis 1789 Johann Philipp Geigel,²⁶ mit der Projektierung. Die Bauten und deren Ausstattungen waren hierbei Gegenstand separater Verträge. Als „peritus in arte“



Abb. 5: Jean Lepautre, Altarriss aus *Nouveaux Dessins d'Autèles*, Nr. 6 (17. Jhd.)

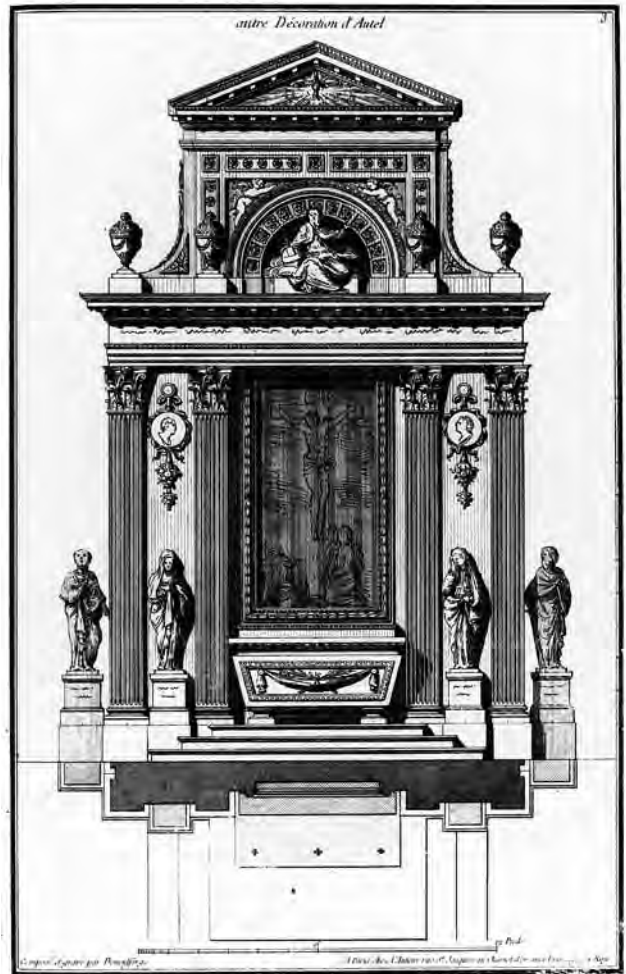


Abb. 6: Jean François Neufforge, Altarriss aus *Recueil VII*, Pl. 495 (1767)

begutachtete Geigel die Kostenvoranschläge für die geplanten Stuckierungen.²⁷ Eine seiner Aufgaben war, den Vertrag zu den günstigsten Bedingungen abzuschließen. Der Accord musste nach endgültiger Abfassung vom Fürstbischof ratifiziert werden.

Der Arbeitsprozess²⁸

Schon im Vorfeld der Auftragsvergabe waren Materno und Augustin Bossi mit den Entwürfen [Abb. 12] beschäftigt. Sie konzipierten und zeichneten Wandaufrisse oder Supraporten, für die jeweils separate Entwürfe verlangt wurden. Vom Kirchenmobiliar dürften in den meisten Fällen verkleinerte Modelle angefertigt worden sein. Nachdem diese vom Auftraggeber genehmigt worden waren, wurden Formen oder Modeln für die zu gießenden oder zu ziehenden Teile der Dekoration entworfen. Der Schreiner fertigte dann nach den Angaben des Stuckateurs Holzmodel oder Schablonen an. Danach begab sich der Trupp der Stuckateure vor Ort.

Nach Errichtung des Gerüstes im Bau wurde der pulverisierte Gipsstein vor Ort gekocht, gebrannt, gelöscht und der Stuckmörtel bereitet. Man benötigte Nägel, Draht und Haar

zur Armierung des Stucks und Stabilisierung der unteren Putzschichten sowie Siebe für Kalk und Sand. In den eingestützten Bau konnte nun das Dekorationssystem vorgezeichnet und der Stuck angetragen werden. Auf den Antrag der Architekturgliederungen aus Stuckmarmor folgte das Setzen des Gesimses und der Deckenstück. Die letzten Arbeitsschritte waren die Anbringung des Sockels, das Tünchen und das Abstauben der Stuckierungen.

Das Kirchenmobiliar [Abb. 14], das aus Stuck oder Marmorplatten über einem Gerüst aus Holz konstruiert wurde, hat man in der Würzburger Werkstatt vorgefertigt. Es wurde auf dem Main verschifft, vor Ort zusammengesetzt und aufgestellt.

Die Technik, immer wiederkehrende Stuckelemente vorzugießen, ermöglichte ein schnelles Arbeiten. Hinzu kam, dass die Werkstatt auch in der kalten Jahreszeit durcharbeitete. Privataufträge wurden in nur einigen Monaten abgewickelt, Landkirchen waren meist in einem Jahr stuckiert.

Die Archivalien zeigen, dass die Bossi in allen Aufträgen für ganz bestimmte, im Auftrag festgelegte Arbeiten bezahlt wurden. Die übrigen an den Ausstattungen beteiligten Künstler und Kunsthandwerker wurden in der Regel separat entlohnt. Trotzdem entstanden in sich stimmige Innendekorationen. Es gibt keine Beweise dafür, dass die Werk-

statt jeweils mit der Gesamtleitung in den Bauten betraut wurde. Materno Bossi hat aber offensichtlich darauf hingewirkt, das Gesamtbild seiner Innenausstattungen zu beeinflussen.

Einkommen²⁹

Das Realeinkommen der Werkstatt Bossi in Würzburg zu bestimmen ist nicht ganz einfach. Es richtete sich, wie üblich, nach den jeweils im Vertrag getroffenen Zahlungsmodi, die Taglohn oder Werklohn oder Mischungen von beiden vorsehen konnten. Üblich war darüber hinaus eine „douceur“, eine Art Trinkgeld, als Anerkennung durch den Auftraggeber.

Die Löhne der Werkstattmitglieder waren deutlich abgestuft. Der Taglohn Materno Bossis betrug zwei Gulden, der Wochenlohn des Bruders neun Gulden rheinisch. Für den ersten Gesellen Petrolli berechnete die Werkstatt in Amerdingen acht, für den Stuckateur Bader sieben rheinische Gulden und für zwei weitere Gesellen zuerst vier, dann fünf Gulden pro Woche.

Für die Werkstatt als Ganzes lassen sich drei Verdienstphasen abschätzen. In den ersten Jahren bis 1776 erzielte sie etwa 2 000 Gulden jährlich. Die zweite Phase begann mit dem Großauftrag der Zisterzienserkirche Ebrach [Abb. 11], der M. Bossi pro Jahr 3 750 Gulden über einen Zeitraum von zehn Jahren eintrug. Daneben wickelte die Werkstatt mindestens einen weiteren großen Auftrag ab, sodass sie in den Jahren 1776–1787 zwischen 5 000 und 6 000 Gulden verdiente, ohne die festen Revenuen bei Hof. Auch noch in der dritten Phase, ab 1787, als die Einnahmen zurückgingen, brachte der Betrieb noch 2 000–3 000 Gulden jährlich ein.

Wie gut die Werkstatt bezahlt war, lässt sich nur an Vergleichen mit zeitgenössischen Architekten deutlich machen. Die Jahreseinnahmen La Guèpières betrug 1752, bei Einstellung am Stuttgarter Hof, 2 500 Gulden. Pierre Michel d'Ixnard, der in den kleineren südwestdeutschen Fürstentümern arbeitete,³⁰ verdiente 1767–1768 etwa 400 Gulden pro Jahr. Zwar waren Materno Bossis Werkstattangehörige von seinen Einnahmen zu entlohnen und es war ein Teil der Materialien zu stellen. Trotzdem macht eine Annäherung deutlich, dass die Werkstatt Bossis innerhalb einer oberen Lohnskala lag.

Umfang der Arbeiten³¹

Materno Bossis Auftraggeber waren neben den Fürstbischöfen und adeligen Privatpersonen alle wichtigen Orden der Fürstbistümer Würzburg und Bamberg. Jesuiten, Zisterzienser und Augustinerchorherren betrauten die Werkstatt mit den Neuausstattungen ihrer Kirchen. Aber auch reiche Landpfarreien gehörten zu den Kunden. In bürgerlichen Bauten hat Bossi nicht gearbeitet, sieht man von der Stuckierung des eigenen Wohnhauses ab.

Insgesamt sind von der Werkstatt 15 Dekorationen von Raumfluchten und ein Theater überliefert. Von zwei fürst-

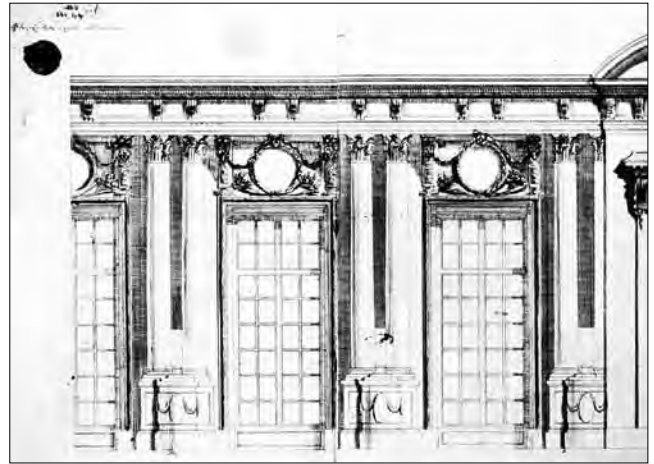


Abb. 7: Philippe de la Guèpière, Stuttgart, Neues Schloss, Riss für Spiegelgalerie (ca. 1959/63)



Abb. 8: Bamberg, Fürstbischöfliche Residenz, Weißer Saal, 1772 (nach 1933)

lichen Gartenarchitekturen ist nur das Grottenhaus in Veitshöchheim erhalten [Abb. 9]. Daneben hatte die Werkstatt, wie üblich, Theaterdekorationen und Festilluminationen zu liefern.

Nach den ersten fürstbischöflichen Aufträgen in der Residenz liegen die Meilensteine im Schaffen Bossis in der 1772 begonnenen Jesuitenkirche in Würzburg, auf die 1776 der Auftrag für die Zisterzienserkirche Ebrach [Abb. 11] folgte. Dieser beschäftigte die Werkstatt mehr als zehn Jahre.



Abb. 9: Veitshöchheim, Parkanlage des Schlosses. Belvedere Grottenhaus, 1772/4 (1990)

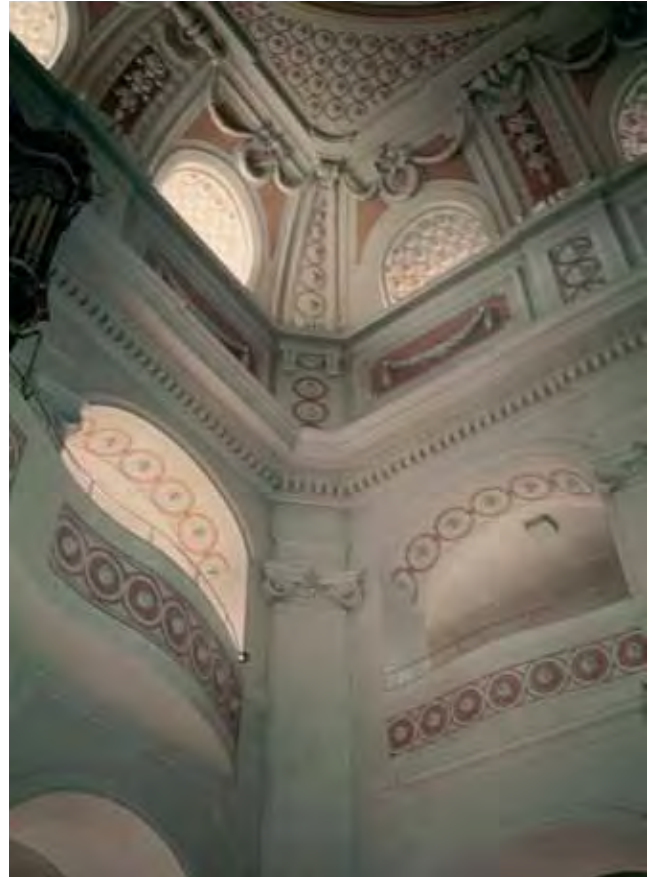


Abb. 10: Kissingen, St. Jakobus, Wandstuck 1774/6 (vor 2000)



Gleichzeitig wurden die Ingelheimzimmer der Würzburger Residenz [Abb. 3] neu ausgestattet. Es folgten die Klosterkirchen Heidenfeld und Triefenstein [Abb. 13] in den achtziger Jahren, danach auch Aufträge in Adelskreisen, wie in Eichstätt [Abb. 12].

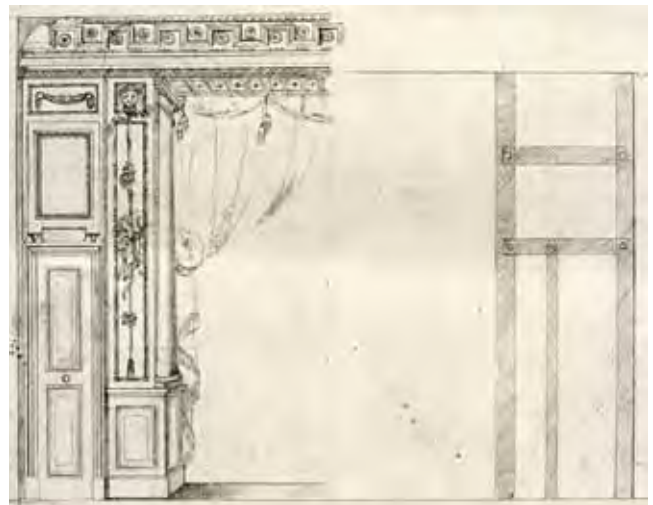


Abb. 12: Eichstätt, Hof Walderdorff, Entwurf für Schlafzimmer, um 1781

Abb. 11: Ebrach, Mariae Himmelfahrt, Wandstuck Langhaus, 1776/82 (vor 2000)



Abb. 13: Triefenstein, St. Petrus und St. Paulus, Wandaufsatz mit Beichtstuhl, 1784/86 (vor 2000)



Abb. 14: Zellingen, St. Georg, Hochaltar, 1787/88 (vor 1980)

Charakterisierung der Arbeiten

Materno und Augustin Bossi haben den Stil La Guépières in einer weniger monumentalen und flächengebundenen Variante weiterentwickelt. Oberstes Prinzip der Dekoration ist eine die Räume gliedernde Innenarchitektur, auf der eine kassettierte Wölbung ruht. Je nach Anspruchsebene geschieht dies durch Ordnungen oder aber durch ein Gliederungsgerüst, das die Wand feldert. In hochrangigen Bauten kann dieses System zur Verkleidung der Wand und einer Neuinterpretation der Architektur führen, wie in Ebrach. Säulen oder Pilaster in dem für die Bossi unverwechselbaren Stuckmarmor setzen glänzende, meist farblich kontrastierende Akzente [Abb. 11]. Der Stuck überzieht die Wände flächendeckend, wobei meist weiße Stuckgliederungen vor pastellfarbig getönten Grund gesetzt werden [Abb. 10]. Die Farbskala reicht von Weiß für die repräsentativen Festsäle [Abb. 2 und 8] bis zu Gelb, Rosa oder Türkis in Kirchen oder Wohnräumen [Abb. 3]. Die Stuckierungen können vergoldet oder versilbert sein.

Die Stuckwerkstatt verfügt neben den klassizistischen Grundmotiven wie Rosetten, Girlanden, Bukranien, Löwenköpfen als Ringhalter und den antiken Band- und Stabformen über ein Formenrepertoire mit großer Bandbreite. Die Wand- oder Deckengliederung wird von zahlreichen, weich modellierten Reliefs durchbrochen [Abb. 15], welche wahrscheinlich antike Gemmen nachahmen. In Kirchen sind meist Gemälde in die Deckengliederung eingesetzt.

Die kleinteilige Organisation der Wand mit den eingestreuten Bildfeldern erzeugt den Eindruck eines sie überziehenden Reliefs, das in zeitgenössischer Sprache auch „à la mosaïque“ genannt wurde. Es entstanden kostbar anmutende Interieurs, die antike Stuckinkrustationen evozieren sollen. Ihre Wandreliefs aus erhabenen und vertieften Wandschichten werfen weiche Schatten und schaffen intime, warm wirkende Räume. Die Stuckierungen sind von einer sehr hohen handwerklichen Qualität.

In Kirchenräumen bilden die teilweise rückwärtsgewandte Ausstattung und die starkfarbigen Deckengemälde in geschwungenen Rahmungen einen eigentümlichen Kontrast zu den klassizistischen Dekorationsformen. Während die Chorgestühle und Beichtstühle oft als Teile der Dekoration behandelt sind [Abb. 13], wirken die meisten Altäre und Kanzeln mit den bewegten, sie bevölkernden Figuren noch in ihren begradierten Formen unklassisch [Abb. 14]. Möglicherweise adaptierte die Werkstatt auf Wunsch des Auftraggebers Vorbilder des Onkels Antonio.

Bedeutung

Die Würzburger Fürstbischöfe Adam Friedrich von Seinsheim und, verstärkt nach ihm, Franz Ludwig von Erthal haben die Stuckierungen der Werkstatt Bossi zum Gradmes-



Abb. 15: Kirchheim, St. Michael und St. Sebastian, Deckenstück Langhaus, 1794/95 (1987)

ser ihres Geschmacks gemacht. Materno, Hofstuckator und Kammerdiener, ist in seinen Einkünften nur mit einigen der zeitgenössischen Architekten vergleichbar. Beide Brüder, Materno und Augustin, haben ihre eigenen Dekorationen entworfen. Sie haben dabei nach La Guêpières Einfluss Vorlagen aus verschiedenen Bereichen verwendet. Diese Vorbilder haben jedoch meist nur als Anregungen gedient, wobei die Wünsche der Auftraggeber sicher eine maßgebliche Rolle spielten.

Materno und Augustin Bossi haben ihr Ausgangsmaterial zu einem ihnen eigenen und unverwechselbaren Dekorationssystem verschmolzen. Nur in wenigen Fällen sind den Bossi direkte Anleihen nachzuweisen. In der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern haben die Brüder auf die Einheitlichkeit der Dekoration geachtet, wenn auch nicht bewiesen werden kann, dass dies in eine Art Gesamtleitung mündete. Ob sie einen neuen, im Frühklassizismus beheimateten Typus des Stuck-Künstlers verkörpern, sei dahingestellt. Ihre Arbeitsweise ist immerhin bemerkenswert. In den deutschen Territorien gehörten Materno und Augustin Bossi mit dem Bruder Ludovico zu den bahnbrechenden Innenausstattern des frühen Klassizismus. Ihre ersten Ausstattungen liegen noch vor den Dekorationen von Schloss Würzburg, das oft fälschlich als Gründungswerk des Klassizismus in Deutschland gilt.³²

Das Ende dieser Stuckdekorationen ist bereits um 1800 gekommen. Ihre Formen haben sich überlebt und gelten als „verzopft“. Ausgrabungen haben die antiken Dekorationen zutage gefördert, auf deren Grundlage man nun die Räume dekoriert. Dafür mussten oft die frühklassizistischen Dekorationen weichen. Da ihren Schöpfern die Schulwirkung versagt blieb, wurden diese nahezu vergessen. Ein Übriges taten die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges. Im Wiederaufbau der Residenz und in der Wiederherstellung ihrer frühklassizistischen Dekorationen wurde eines der herausragenden Kunstzeugnisse der Zeit für die Nachwelt erhalten.

Literatur

Sekundärliteratur

- Geoffrey BEARD, *Stuck, die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Gianpiero BUZZI, Benigno Bossi, stuccatore – pittore ed incisore di Porto Ceresio, (Ausstellungskatalog), Porto Ceresio 1982.
- Svend ERIKSEN, Lalive de Jully's Furniture 'à la grecque', in: *Burlington Magazine* CIII/701, London 1961, S. 340–347.
- Erich FRANZ, *Pierre Michel d'Ixnard 1723–1795*, Weissenhorn 1985.
- Verena FRIEDRICH, *Rokoko in der Residenz Würzburg*, (Bayerische Schlösserverwaltung, Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte IX), [München 2004].
- Hetty JOYCE, Giovan Pietro Bellori and the Loss and Restoration of (Ancient) Painting in Rome, in: *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXIXth Int. Congress of the History of Art*, 1–7. Sept. 1966, [Amsterdam] 1999, S. 317–323.
- Hans Andreas KLAIBER, *Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de La Guêpière*, Stuttgart 1959.
- Tilman MELLINGHOFF und David WATKIN, *Deutscher Klassizismus*, Stuttgart 1989.
- Hans OTTOMEYER, *Das frühe Oeuvre Charles Perciers (1782–1800)*, (Diss. München), Altendorf 1981.
- Burkhard VON RODA, Adam Friedrich von Seinsheim, Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus, in: *Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte*, Band VIII/6, Neustadt/Aisch 1980.
- Michael RÜFFLER, *Das Schloss in Wörlitz*, Berlin 2005.
- Christian Ludwig STIEGLITZ, *Encyklopaedie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Baukunst nach alphabetischer Ordnung verhandelt sind*, Leipzig 1792–1798.
- Iris VISOSKY-ANTRACK, *Die klassizistische Neuausstattung der Abteikirche Ebrach*, Magisterarbeit, München 1982, Ms. u. a. im Staatsarchiv Würzburg.
- Dies., Ludovico Bossi, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 13, München-Leipzig 1996.
- Dies., Materno und Augustin Bossi, Stukkatoren und Ausstatter am Würzburger Hof im Frühklassizismus, München-Berlin 2000.
- Dies. Materno Bossi, ... Augustin Bossi, in: *Gesellschaft für Fränkische Geschichte (Hrsg), Fränkische Lebensbilder 2000*, Bd. 18, S. 183–196 u. 2002, Bd. 19, S. 149–163.
- Peter WERNER, *Pompeji und die Wanddekorationen der Goethezeit*, München, 1970.
- Hans Jakob WÖRNER, *Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland*. München/Zürich 1979.

Quellen (Archivalien) [LQ]

- Hofkammerprotokolle und Baurechnungen 1764–1802 in den Staatsarchiven Bamberg und Würzburg.
- Ratsbücher und Ratsprotokolle im Stadtarchiv Würzburg.
- Baurechnungen und Pfarrakten in den von Materno und Augustin Bossi ausgestatteten Bauten in den jeweiligen Pfarrarchiven.
- Briefe im Seinsheimschen Familienarchiv, Schloss Stünching.
- Carl Gottfried SCHAROLD, *Materialien zur Fränkisch Würzburg[ischen] Kunstgeschichte* [vor 1847], Ms. in der Universitätsbibliothek Würzburg.

Philippe de la GUÉPIÈRE zugeschriebene Entwürfe für Innendekorationen im Württembergischen Hauptstaatsarchiv, im Württembergischen Landesmuseum und den Württembergischen Staatsgemäldesammlungen in Stuttgart.

Quellen (Stichwerke)

G. P. BELLORI und P. S. BARTOLI, *Le pitture antiche del spolcro de' Nasonii*, Rom 1680.

[Anne Claude Ph. CAYLUS, *Compte de*], *Recueil d'antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines*, Paris 1751–1767.

Jean Charles DELAFOSSE, *Nouvelle Iconologie historique ou Attributs hiéroglyphiques, composés et arrangés de manière qu'ils peuvent servir a toutes sortes de décoration*, [Paris 1768 u. ca. 1771] – Amsterdam [1771].

Ders., *Trophées*, [Paris ca. 1768].

Charles Antoine JOMBERT, *Répertoire des Artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques et modernes... Par divers Auteurs, dont les principaus sont: Marot, Loire, Le Pautre, Cottart, Pierretz, Cotelle, Le Roux, Bérain etc.*, Paris 1764.

Richard LALONDE, *Oeuvres diverses... Contenant Un Grand nombre de Dessins Pour la Décoration intérieure des Appartements... du plus nouveau Goût...*, [Paris 1780].

Jean LEPAUTRE, *Oeuvres d'architecture...*, Paris 1751.

Ders., *Nouveaux Dessins d'Autèles à la Romaine...*, Paris [1700].

Philippe de la GUÉPIÈRE, *Recueil de differens Projets d'Architecture...*, Stuttgart 1752.

Ders., *Recueil d'Esquisses d'Architecture, représentant plusieurs Monuments de Composition, dont partie sont construits...*, Stuttgart 1759.

Le Antichità di Ercolaneo Esposte, Neapel 1757–1771.

Jean MAROT, *Architecture française*, [Paris ca. 1670].

Jean François de NEUFFORGE, *Recueil Elémentaire d'Architecture Contenant Plusieurs Etudes des Ordres d'Architecture d'après l'Opinion des Anciens et le Sentiment des Modernes*, Paris 1757–1780.

Abbildungsnachweis

Bayerische Staatsbibliothek München: Abb. 5, 6.

Staatsbibliothek Bamberg: Abb. 12.

E. von König/A. Ohmeyer/Verlag Schöningh, Lübeck: Abb. 1–3, 8.

Visosky-Antrack: Abb. 4, 9–11, 13–15.

Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: Abb. 7.

³ Zu Antonio Bossi (1699–1764) siehe zuletzt FRIEDRICH, Roko, 2004, S. 43–44 u. a.

⁴ Zu Ludovico Bossi (geb. 1731) siehe VISOSKY-ANTRACK, Ludovico Bossi, 1996, zu Materno (1739–1802) und Augustin (1740–1799) siehe dies., Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 16–18, die Quellen S. 299–311. Siehe auch LQ.

⁵ Quellen sind im Wesentlichen die Hofkammerprotokolle und Rechnungen zu den ausgestatteten Bauten. Abgedruckt bei VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 315–399.

⁶ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 55–58, S. 71–78, S. 404–405 (Zusammenstellung Literatur Frühklassizismus).

⁷ Zu M. J. Peyre siehe OTTOMEYER, *Das frühe Oeuvre*, 1981, S. 19 (Textnachweis).

⁸ WERNER, *Pompeji*, 1970, S. 7–34.

⁹ Bellori, *Le Pitture 1680*, Abb. in JOYCE, G. P. Bellori, 1999, Fig. 5. Bisher ist kein direkter Einfluss auf frühklassizistische Dekorationen nachgewiesen.

¹⁰ *Le Antichità di Ercolaneo, 1757–1771*, siehe auch CAYLUS, *Recueil*, 1751 ff.

¹¹ BEARD, *Stuck*, 1988, S. 30–31, 40–41.

¹² LEPAUTRE, 1751/I, No 110.

¹³ LEPAUTRE, *Oeuvres*, 1751; MAROT, *Architecture française*, 1760, JOMBERT, 1764, siehe LQ.

¹⁴ NEUFFORGE, *Recueil*, 1757 ff., DELAFOSSE, *Nouvelle Iconologie*, 1768, 1771, LALONDE, *Oeuvres*, 1780 siehe LQ.

¹⁵ Siehe LQ.

¹⁶ Siehe LQ. Zu P. de la Güepière siehe KLAIBER, *Der Württembergische*, 1959.

¹⁷ LA GÜEPIÈRE, *Recueil*, Ausg. 1759, Vorwort, siehe VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 46, 55.

¹⁸ JOMBERT, 1764/I, RODA, Adam Friedrich, 1980, Q105, Q115, siehe auch VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 55 ff.

¹⁹ WÖRNER, *Architektur*, 1979.

²⁰ Zu Lalive de Jully siehe Eriksen, Lalive, 1961, S. 340–347.

²¹ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 75.

²² Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprotokolle 1764, S. 945–950.

²³ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 31–35.

²⁴ SCHAROLD, *Materialien*, vor 1847, fol. 141, 142.

²⁵ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 28–30.

²⁶ Zu Joh. Phil. Geigel siehe NEUMANN, *Zwei Nachfolger*, 1927.

²⁷ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 28–29.

²⁸ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 34–35.

²⁹ VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, 2000, S. 35–37.

³⁰ Zu P. M. d' Ixnard (1723–1795) siehe ERICH, Pierre, 1985, bes. S. 25.

³¹ VISOSKY-ANTRACK, Materno 2000, S. 59–70.

³² Neuerdings wird die Rolle von Wörlitz relativiert, siehe RÜFFLER, *Das Schloss*, S. 36, S. 140. Zu den frühklassizistischen Bauten in Deutschland und ihrer Chronologie siehe MELLINGHOFF/WATKIN 1989, S. 8 ff.

¹ Ich beziehe mich im Folgenden auf meine 2000 erschienene Dissertation, VISOSKY-ANTRACK, Materno und Augustin Bossi, in der alle Nachweise zum Text geführt werden. Die Quellen zum Thema sind im Literaturanhang zusammengestellt. Der vorliegende Text, in dem nur Zitate und direkt angesprochene Literatur belegt werden, ist eine gekürzte Fassung des am 4. 12. 2008 in Würzburg gehaltenen Vortrags.

² BUZZI, Benigno, 1982, [unpaginiert].

Hans Rohrmann

Die Wessobrunner Stuckatoren



Abb. 1: München, Jesuitenkirche, Außenansicht. Foto: Dr. Rohrmann



Abb. 2: München, Jesuitenkirche, Innenansicht. Foto: Dr. Rohrmann

Abb. 3: Weilheim, Stadtpfarrkirche Maria Himmelfahrt, Innenansicht. Foto: Dr. Rohrmann



Die Initiale dessen, was Georg Hager 1888 erstmals mit Wessobrunner Stuckatorenschule¹ bezeichnet hatte, ist der Bau der Münchner Jesuitenkirche St. Michael [Abb. 1]. Unter den in Italien und den Niederlanden geschulten Friedrich Sustris und Hubert Gerhard entstand mit der Michaelskirche etwas in Dimension und Ausformung in Deutschland nie Dagewesenes. Nicht nur das breit über dem ganzen Innenraum lagernde und letztlich an die römische Maxentius-Basilika anknüpfende Gewölbe sprengte die Sehgewohnheiten [Abb. 2]; es war auch der erste große Kirchenraum mit einheitlicher neuer Stuckierung. Die konsequente Anwendung der Renaissance-Motive, die zwar schon in den Residenzen in Landshut oder Neuburg an der Donau bekannt waren, die hier aber zu einem eigenständigen, neuen Ganzen wurden, war bahnbrechend und konnte sich mit dem hehren päpstlich-gegenreformatorischen Ansatz des neuen Jesuitenordens messen. Es formierte sich hier eine Gruppe von anfangs durchaus unbeholfenen oder traditionellen Handwerkern, die sich bald selbst übertrafen. Die Bauleitung brachte einen völlig neuen Formenkanon mit, aber auch einen neuen Schliff, wie ein Kirchenbau zu organisieren sei. Von hier gingen neu formierte Gruppen von Stuckatoren aus, die dann später als Münchner Schule,² als Miesbach-Schlierseer Stuckatoren,³ schließlich als Weilheimer⁴ oder Wessobrunner erlebt werden.

Man muss St. Michael – natürlich mit dem gigantischen Grabmalprojekt für Wilhelm V. – auch als Hofkirche in direktem künstlerischen Bezug zur Residenz sehen. Nur so war ein derart riesenhaftes Projekt mit diesem unvergleichlichen, auch städtebaulichen Anspruch zu bewältigen. Angesichts des höfischen Anspruchs und Programms ist der Weg der Stuckierung der Münchner Jesuitenkirchen zur Ausgestaltung von Räumen der Münchner Residenz nur ein kurzer. Von hier wurde nach fünfjährigem Dienst am herzoglichen Hof der Stuckator Augustin Ybelher – der erste zweifelsfreie Wessobrunner Name – „geen Mantua“ auf Studienreise geschickt. Der Palazzo del Té galt als Leitbild für die Landshuter Residenz, die Stuckierung der Renaissance als Vorbild. Hans Krumper hat in der Übermittlung und Fortentwicklung der von Sustris ins Spiel gebrachten Formen eine bedeutende Rolle gespielt. Weite Teile der Neuplanung und Umsetzung der Ausgestaltung der Residenz sind mit seinem Namen verbunden. Er stammte aus Weilheim⁵ und kam letztlich aus dem Gefüge der Weilheimer Bildhauer, der Wessobrunner, der Pollinger Maurer, der Steinmetze – eine quellenmäßig undurchsichtige Ansammlung von Handwerkern, die aber nicht etwa zufällig ist. Die Tuffsteinbrüche in der Gegend zwischen Huglfing, Polling und Wessobrunn, die mehrere hundert Jahre als natürlich vorkommende Baumaterialien geschätzt waren, zogen naturgemäß die verarbeitenden Handwerke an. Im Falle von Polling und Wes-

sobrunn waren es zunächst Maurer. Die archaischen Wessobrunner Arbeiten sind noch Maurer-Arbeiten.⁶ Hans Krumper wollte dann im Kloster Polling den größten Tuffsteinturm der ganzen Umgebung errichten, von dem aber letztlich nur der Stumpf ausgeführt wurde. Der Anspruch setzte Zeichen und Maßstäbe. Mit seinem Neubau der Weilheimer Stadtpfarrkirche [Abb. 3] zeigte er einen möglichen Maßstab für Kircheninnenräume jenseits des Jesuitenschemas auf.

Als besondere Komponente für die Entstehung der Wessobrunner kommen die Weilheimer Bildhauer dazu, die von Sauermost sehr gut aufgearbeitet wurden⁷. Es sind relativ gewandt bildnerisch arbeitende, am Handwerk orientierte Künstler. Zunächst lehnten sie sich noch an gotische Formenelemente an, dann aber wurden sie bald markant und stilistisch eigenständig arbeitende Bildhauer. Ganz wenige Werke haben sich in gleicher Vollständigkeit erhalten wie Hans Deglers Altäre in St. Ulrich und Afra in Augsburg. Insbesondere im Opus der Werkstatt des Bartholomäus Steinle, eines weiteren, ganz wesentlichen Weilheimer Bildhauers, wird uns dann bewusst, dass die Arbeiten der Maurer, der Bildhauer und der beginnenden „Ipser“ – der in den damaligen Quellen gängigen Bezeichnung für Gipser, d. h. Stuckatoren – sich in idealer Weise ergänzten. Mit Steinle verbinden wir Altäre, Altararchitekturen – oft riesige wie in Stams – genauso wie ausdrucksstarke Figuren; bisweilen wird sein Name auch mit Stuckaturen in Verbindung gebracht.

Schließlich fragen wir nach der Rolle des Klosters Wessobrunn [Abb. 4]: Es war nichts anderes als ein geniales barockes „Beschäftigungspaket“, heute würde man sagen: zur Schaffung von Arbeitsplätzen. Schon früher hatte die Landwirtschaft in den von Filzen und Mooren durchwachsenen Moränenhügeln der in mittlerer, klimatisch durchaus nicht begünstigter Höhenlage angesiedelten Wessobrunner Hofmark nicht so viel abgeworfen, als dass sie in ausreichender Weise ernähren konnte, oder als dass in ausreichender Weise Getreide und Viktualien dazu gekauft hätten werden können. So wie wir es in ähnlicher Weise von anderen Gebieten und Hofmarksherren kennen, vom Mittenwalder Geigenbau, von den Spanschachteln im Berchtesgadener Land, von Bildhauern in Oberammergau (man könnte viele, auch weiter entfernte Beispiele nennen), sollten die Maurer und Gipser mit ihrem zweiten Standbein für ihren Wohlstand sorgen können. Eine Abgrenzung zwischen Wessobrunnern und Weilheimer Künstlern ist im Grunde genommen nicht möglich. Es ist ein- und dasselbe, nur dass der Schwerpunkt vor 1634 in Weilheim lag und sich nach dem Dreißigjährigen Krieg in die Ortschaften um Wessobrunn verlagerte.

Die Rechnung ging auf. Aus den Maurern wurden Gipser, „Stukhadorer“, Spezialisten. Die Bildhauer brauchte man unbedingt, für die Altarfiguren genauso wie für die Vorlagen der Gipsmodellen. Sie wurden zu Künstlern, die ihrerseits wieder eine ganze Gruppe von weiteren Leuten beschäftigten. Gleich einem Unternehmertum oder Verlagswesen wurden die Aufträge immer besser und systematischer organisiert. Sitz der Unternehmer waren vornehmlich die Ortschaften Gaispoint und Haid um das Kloster Wessobrunn herum, die Künstler waren aber durchaus auch in den Streusiedlungen der Ortschaft Forst bis zum Peißenberg sowie im nördlichen Lechrain anzutreffen. Die im Laufe der Zeit immer perfek-



Abb. 4: Wessobrunn, Klosterkirche, Stich (Michael Wening), aus: B. Schütz, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*, München 2000, Abb. 3



Abb. 5: Landshuter Jesuitenkirche, Innenansicht
Foto: Dr. Rohrmann

ter organisierten Trupps (Compagnien genannt) hatten ihre Spezialisten, d. h. ihre eingespielten Teams für jeweils ganz bestimmte Aufgaben. Dazu gab es noch die Maurercompagnien, die Putzer, die Modellschnitzer, die Modelgipser, die Gipsertrupps. In derartigen Trupps bedurfte es ganz verschiedener Leute, unterschiedlicher Talente, bis hin zum einfachen Mörtelrührer. Einzelne Meister ließen sich zudem als Baumeister ausbilden und freisprechen, sodass auch Bauten gemeistert werden durften.

Der gesellschaftlich-soziologische Aspekt soll hier nicht vertieft werden. Nur so viel: Die Familie als solche konnte es nicht geben, denn die Trupps zogen am St. Agatha-Tag Anfang Februar ins Land und kamen je nach Auftragslage nur zu Feiertagen, Familienfesttagen, Hochzeiten und zum beginnenden Winter wieder an den heimischen Hof.⁸ Die überschaubare Landwirtschaft und den damals reichen Kindersegen versorgte die Frau des Hauses, wobei die Hofmarksuntertanen im Winter – der damals gefragtesten Transportzeit – zu Hand- und Spanndiensten (Transporte) herangezogen wurden. Zu Wohlstand brachten es die erfolgreichen Wessobrunner Meister allemal: Sie besaßen in

Gaispoint schon einmal mehr als einen Hof oder machten sich gar mit einem zweiten Wohnsitz in den benachbarten Städten zusätzlich sesshaft – gleichsam als Dependance der Werkstatt.

Sehen wir uns einige frühe Arbeiten an: Eine weite Verbreitung des neuen Stils erfolgte zunächst durch die verschiedenen neu entstehenden Kirchen des Jesuitenordens; St. Michael in München als Mutterkirche wirkte dabei immer mit. So steht die Landshuter Jesuitenkirche [Abb. 5] noch ganz in der Tradition von St. Michael in München, wengleich einfacher und gedrungener ausgeführt. Sie wurde sukzessive von Wessobrunnern stuckiert, wobei sie aber erst im Laufe vieler Jahre fertig gestellt wurde. Eng verwandt ist auch die Jesuitenkirche in Innsbruck, wo, wie es heißt, „Weilheimer Gipsarii“ am Werk waren. Weilheim war die nächste große Stadt mit bekannten Bildhauern, während Wessobrunn als Sitz von Kunstsinnigen noch kein Begriff war. Die Münchner Augustinerkirche war wohl die erste Barockisierung eines mittelalterlichen Raumes, d. h. ein bestehender Bau wird mit dem neuen Formengut neu ausgeschmückt, umhüllt, veredelt. Auch im Freisinger Dom gab es vor Asams Neugestaltung eine solche frühe Erscheinung, die heute nur noch in kleinen Fragmenten sichtbar ist.

Abb. 6: Tuntenhausen, Innenansicht
Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten



In den Kreis der frühen Wessobrunner Werkstätten gehört dann auch die Stuckierung der Wallfahrtskirche in Tuntenhausen [Abb. 6], welche 1628/29 acht Jahre nach der Münchner Augustinerkirche ebenfalls durch Veit Schmidt geleitet wurde. Baulich ist sie eigentlich wenig spektakulär: eine antiquierte, fast nachgotische Anlage als Hallenkirche mit Umgangschor (mit, wie wir heute wissen, gewagter Statik). Die Stuckierung ist insofern interessant, als sich hier aus der reinen Quadratur der frühen Jesuitenkirchen, also jenem Geflecht aus gleichwertig nebeneinander existierenden, von Stäben gerahmten Kassetten die Gleichmäßigkeit der Fläche bereits in verschiedene Schichtungen auflöst. Es gibt Quadraturen, aber auch erhabene Felder, es entstehen Gewichtungen mit zurückhaltenden Kartuschen, und es sind aus der Folie der Quadratur heraustretende figürliche Partien vorhanden, die im Mittelschiff schon eine zunehmende Eigenstruktur des Raumes übernehmen, wie es für spätere Stuckaturen selbstverständlich wird. Diese frühen Stuckaturen sind im Allgemeinen in Weiß gehalten. Hier sind wir uns noch nicht ganz schlüssig über etwaige Materialsichtigkeit beim Stuck bei weißen Rücklagen – oder dünn weiß gefassten Stuckaturen bei ebenfalls weißen Rücklagen, da wir beides kennen. Es scheint so (das ist nur eine Vermutung und Beobachtung aus dem Vergleich verschiedener Befunde), dass in den frühen Werken des 17. Jahrhunderts, also in Zeiten des reichen Einsatzes von Modelarbeiten, Stuck und Rücklagen eher gleich gefasst waren. In Tuntenhausen liegt über dem Modelstuck wohl eine bewusst nivellierende und ausgleichende erste Kalkmilch. Das bewusste Spiel zwischen Materialsichtigkeit und weiß gefasster Rücklage kommt erst mit einem zunehmend erhaben werdenden Relief des Ornaments.

Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum [Abb. 7] ist eines der frühen Beispiele, wo Wessobrunner bewusst mit Baumeistern zusammenarbeiten, um in gegenseitiger Ergänzung von Bauefüge und Ornament etwas bewusst Neues, Schlüssiges und Zusammenpassendes zu schaffen, zumal sich das System der Jesuitenkirchen nicht wirklich weiter entwickeln ließ. In Möschenfeld bei München hatte man es für eine Wallfahrtskirche versucht. Bei Tuntenhausen oder Weihenlinden bleibt man noch unbeholfen im mittelalterlichen Kanon der Bautypen Basilika und Hallenkirche.

Constantin Bader hat sich im Dreißigjährigen Krieg zunächst als Bildhauer in einigen Landkirchen gerade des Dachauer Landes und vor allem in einigermaßen verschonten Klöstern durchgeschlagen. Er kam in besserer Zeit zunehmend auf seine Ausbildung als Baumeister zurück, wurde später Hofbaumeister und arbeitete – aus Wessobrunn kommend – wiederholt und immer eng mit den Wessobrunner Gipsern zusammen. Maria Birnbaum markiert den Durchbruch der Wessobrunner im Baulichen: Zwar hatte es schon Hans Krumper geschafft, jedoch eher als Einzelgenie, der umrahmt von Bildhauern und Gipsern wirkte; oder auch Bartholomäus Steinle, der sich dann aber wieder eher auf Figuren- und Altarbildhauerei bis hin zur Auszierung von anderweitig erbauter Architektur beschränkte. Nun wurde mit Bader wieder der Weg aufgenommen von einer rein raumgestaltenden Kunst in Richtung des barocken Gesamtentwurfes, was schon mit der ins Konzept einzubindenden

Gestalt der Architektur beginnt. Jene Entwicklung, jener Anspruch, der die Wessobrunner immer wieder – bis zu deren Endzeit – in unterschiedlicher personeller Gewichtung beschäftigt, ist hier erkennbar. Der Stuck in der Stilstufe von Maria Birnbaum hat sich nun schon fast ganz von der Quadratur befreit. Geblieben sind davon nur noch die fast allzu vielen Kymatien als Zierstäbe, womit die Chor- und Gurtbögen ja eigentlich nicht gegliedert sondern zergliedert werden. Die Decken sind durch baulich vorgegebene Stichkappengrate, sonst aber nur noch durch Felderungen aufgeteilt. Der Felderstück ist geboren. Die Felder selbst sind durch jeweilige ornamentale, figürliche oder auch symbolische plastische Motive eingenommen. Die Zierleisten beginnt man zu gewichten durch erste Lorbeerstäbe als Zierstäbe, die ins Plastische gehen, die bewusst vom Modelstück in Richtung Versetzstück Abstand nehmen. An einigen Stellen werden die Stäbe auch schon bewusster, motivisch begründeter eingesetzt. Eckkonflikte werden bewusst vermieden, ja als motivische Herausforderung geradezu herauspräpariert. Hieran erkennt man dann im Detail die Qualität der jeweiligen Werkstatt. In der Farbigkeit bezeichnet diese Stilstufen den bewussten Einsatz des Unterschiedes zwischen Stuck, Kalk und Färbelung und damit zwischen materialsichtigem Ornament und gefasster Rücklage. Es bewegt sich noch immer im Spektrum von Weiß, gebrochenem Weiß und Grau, ist aber bewusst nuanciert. Der Unterschied zwischen kristalliner Struktur und bewegter Stumpfheit der Stuckierung sowie punktueller Kohlefärbung bildet einerseits ein Spannungsfeld, zugleich unterstützt es die Möglichkeiten, die sich für Modellierung und Plastizität ergeben.

Die Reihe der Kirchen sollte aber insofern nicht in die Irre führen, als es irrig wäre anzunehmen, die Wessobrunner Stuckaturen wären in erster Linie in Kirchenräumen und Klöstern anzutreffen. Keineswegs ist es so, dass nur Klöster oder Pfarrherren oder nur Benediktiner als Auftraggeber eine Rolle spielten. Der Austausch zwischen den Klöstern war freilich gegeben: Als Vermittler von Aufträgen spielten die Jesuiten, die benachbarten Prämonstratenser von Steingaden und die Augustinerchorherren in Polling – fast mehr als die Benediktiner von Wessobrunn – eine entscheidende Rolle. Zusätzliche Aufträge kamen bald entlang der wichtigen Wirtschaftswege und der wirtschaftlichen und geistigen Zentren zustande.

Doch in mindestens gleichem Ausmaß arbeiteten die Wessobrunner bei Hofe – bei den Wittelsbachern samt Nebenlinien, bei anderen Fürstenhöfen, im 17. Jahrhundert beispielsweise bei den Fuggern in Augsburg, bei den Grafen von Oettingen, am Herzogshof in Württemberg, dort unter anderem im Stuttgarter Schloss. Im 18. Jahrhundert nahmen diese Aufträge bald ganz andere Formen und Umkreise an: In fast allen wichtigen Schlössern waren zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal Wessobrunner dabei, wie etwa in Nymphenburg, Bruchsal, Augustusburg, Wien, Potsdam, Sanssouci, Berlin, Charlottenburg, Breslau, St. Petersburg usw. Wessobrunner arbeiteten an den kleinen Ansitzen des Ortsadels genauso wie bei Ansitzen von Patriziern. Dass die Wessobrunner selbst im Städtischen in der Dekoration von Räumen stark beschäftigt waren, in Rathäusern genauso wie in Bürgerhäusern, kennen wir aus Quellen, sehen wir heute aber fast nur noch in Nördlingen und in kläglichen Resten in



Abb. 7: Sielenbach, Maria Birnbaum, Deckenansicht
Foto: Dr. Rohrmann (Farbanmutung nicht verbindlich)

Augsburg. Aber es ist auch beim Stuck so wie bei allem: Im Profanen hält sich der Bestand schwerer. Die wirtschaftliche Rolle Nördlingens ist mit der Barockzeit eigentlich abgerissen, „Armut konserviert in gewisser Weise“, und so hat sich dort vergleichsweise vieles erhalten und wurde später nicht mehr überformt oder abgelöst. In Augsburg ist dies schon anders: Von dort wissen wir aus den Quellen von einem viel größeren und bedeutenderen Bestand.

Spätestens mit der Theatinerkirche war klar geworden, dass die bisherige Entwicklung nicht ausreicht, ja dass die bei den Wessobrunnern noch immer gültigen Formenelemente der Spätrenaissance nicht mehr zeitgemäß waren. So begann es, dass man die Theatinerkirche selbstverständlich rezipierte, in Teilen Elemente aufgriff, sogar kopierte und fortentwickelte. Auch andere italienische Komponenten, etwa aus Werken der Carlone, wurden experimentell hier und da immer wieder einmal aufgegriffen (vielleicht sogar auf Wunsch der Auftraggeber) und wieder verworfen: Kartuschen, stuckierte Felle, Trophäen. Man fing an, eine weitere Quelle der Inspiration verstärkt zu Hilfe zu nehmen, um am Stil der Zeit zu sein: Kupferstiche mit aktuellen Ornamenten der Zeit werden rezipiert, im Allgemeinen nicht kopiert,⁹ die einzelnen Formenelemente, das Wesen der Ornamentierung werden aber aufgenommen und zu neuen plastischen Werken der Bauzier entwickelt. Der Wessobrunner Stil wandelt sich, er wird „wandelbar“. Nachweisen kann man diese Entwicklung an Zitaten aus der Theatinerkirche und Stichwerken in Vilgertshofen [Abb. 8] – übrigens wieder ein Werk, in dem auch die Architektur von Wessobrunnern selbst entwickelt wird – und wir sehen, dass das Ornament jetzt sprunghaft eine neue Entwicklung nimmt. Der Akanthusstuck, zunächst ein klassischer Modestil, ist geboren. Mit ihm entsteht ein anderes Verhältnis zur Plastizität, zur Hinterschneidung. Karl Kosel hat es seinerzeit den schattenden Raum hinter dem plastischen Ornament genannt.¹⁰ Zunehmend beginnt Farbe, eine Rolle zu spielen. Die Farbigkeit einer Rücklagefläche, einer Stuckierung wird zum wichtigen Element der Gestaltung. Mit dem bewussten und zwingenden Einsatz von plastischen, ja figürlichen Elementen, also mit der Einbeziehung der Bildhauerei in die

Stuckierung, mit der Umwicklung und Einbindung in die Ornamentik, mit dem bewussten Einsatz auch letztlich physikalischer oder auch wahrnehmungspsychologischer Tricks, wie zum Beispiel der raumschaffenden Wirkung von tiefen Blauflächen im Hintergrund (vgl. Stätzling bei Friedberg, Abb. 9), mit dem bewussten Einsatz von Raumillusionen, Lichteffekten und Mitteln, die uns an der Wirklichkeit des Gesehenen zweifeln lassen, tritt die Stuckkunst in eine neue Dimension ein: Stellen Sie sich den Akanthusstuck wie in Abb. 9 noch vor weißem Grund vor und vergleichen Sie dies mit dem Effekt des Einsatzes der „Blauen Schmalten“, der in den Quellen damals so genannten Smalte, dem Pigment aus Kobaltglasfritte, die übrigens bei den Wessobrunnern nicht wegzudenken ist.

Die Wessobrunner werden seit dem bewussten Einsatz der Stichwerke, seit dem ausdrücklichen Arbeiten mit dem Stil der Zeit in den Quellen auch „alamoden-ipsen“ genannt. So ist aber auch klar, dass die Zeit der extremen Akanthusstuckierung, die Zeit dieses mit wucherndem Akanthus geschlossenen *horror vacui*, nur eine vorübergehende Erscheinung war. Sie begann gegen 1685 und hatte ihre Blütezeit um 1700. In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts wurde der Akanthus schon schlanker, „stängeliger“, schließlich wieder flacher und dezenter und ließ zuletzt der Wand bzw. der Rücklagefläche wieder Raum. Man beschränkte sich auch bald auf Wesentliches. Ein Beispiel dieser Entwicklung, nun auch wieder in zurückhaltender Farbigkeit, dürfen wir in der Klosterkirche in Irsee erleben. Unter Franz Beer von Blaichten entsteht ein Kirchenbau im ganz typischen Vorarlberger Typus. Der Stuck, hier ein frühes eigenstän-

Abb. 8: Vilgertshofen, Wallfahrtskirche, Innensicht
Foto: Dr. Rohrmann



diges Werk von Joseph Schmuzer, soll hier nicht ablenken vom Wesentlichen, er soll die Architektur wieder nur ausziehen, nicht überlagern. Die zentrale Ikonographie findet hier in der Kanzel, in den Altarretabeln, nicht in der Raumkomposition statt.

Aber auch Deckenbilder beginnen, eine zunehmende Rolle zu spielen. Gemälde waren den Wessobrunnern in der Frühzeit noch fremd. Man hatte fast alles: Baumeister, gelegentlich sehr anerkannte Architekten, Bildhauer, jede Art von Gipsern, seit den ersten Anfängen der Residenz Stuckmarmorspezialisten, Scagiola, Fassmaler. Aber Freskanten hatte man noch nicht. Wohl gab es einen Klostermaler, der manche Grisaillebilder in Kopie aus Emblemata- und Litanei-Büchern schuf, aber noch keinen, der mit Hans Georg Asam wie in Tegernsee oder Benediktbeuern mithalten konnte, obwohl man diese Kirchen selbstverständlich kannte, da man gelegentlich in denselben Klöstern arbeitete oder manchmal auch die Gesellen und Lehrjungen austauschte.

In Irsee [Abb. 9] glaubt man zu erkennen, wie letztlich Tegernsee oder Benediktbeuern bereits auf die Wessobrunner wirkte: Der italienisch geprägte Raum mit seinem Stuck in Alabaster- oder Marmor-Art, mit seinen eingefassten Gemälden hat Eindruck und Ansprüche hinterlassen. Dennoch haben der geniale Vorarlberger Baumeister und der Wessobrunner Stuckator (hier Joseph und Franz Schmuzer) als Kompagnon „nur“ den Klosterkonventualen Magnus Remy als Maler aufzubieten, der hier allerdings nicht *al fresco*, sondern noch auf Leinwandbildern malt.

Es beginnt nun eine Zeit, in der die Stiche noch einmal an Bedeutung gewinnen: Berain, „Bandelwerk“, Régence, fast bis zur Auflösung des typischen Wessobrunner Stils. Die Formen wandeln sich schneller, es entstehen Schwerpunkte, erste klare Individualstile. Sie hat es auch im 17. Jahrhundert gegeben, natürlich kann man Stuckaturen des Kaspar Feichtmayr immer von jenen des Johann Schmuzer unterscheiden, aber sie hatten beide die Wessobrunner Grundelemente. In der Bandelwerkzeit wird es dann schwierig, Wessobrunner Arbeiten rein stilistisch zu erkennen. Die Entwicklung aber ging weiter: In Weihenau [Abb. 10] wird aus dem Akanthusstuck mit Fruchtkränzen nun die Schwelle zum Régence überschritten, gleichwohl etwas unbeholfen im Einsatz. Man spürt hier und da noch das „alte“ Wessobrunner System. Nun aber hatten wir „richtige“ Deckenbilder des Karl Stauder, und jetzt brauchte man sich hinsichtlich der Größe der Gemälde an Tegernsee nicht mehr messen zu lassen. Ärgerlich war nur, dass man bei Malern immer noch auf fremde Künstler angewiesen war, was immer einen gewissen Bruch im Raumkonzept mit sich bringen musste. Aber dies währte nicht mehr lange: Wenn wir heute die Malereien des Matthäus Günther in Garmisch [Abb. 11] ansehen, fällt es schwer zu glauben, dass es in seiner Genialität ein Frühwerk ist. Beim eng verwandten Oberammergau verhält es sich ähnlich. Jetzt fand der Kirchenraum jene Einheit, die forthin selbstverständlich wurde. Nun konnten die Wessobrunner alle Gewerke eines Kirchenraumes anbieten. Die Voraussetzung für das so genannte barocke Gesamtkunstwerk, in dem alle Gattungen ineinander übergreifen und sich untereinander mischen und ergänzen, war gegeben.

Stilistisch wird die Hauptentwicklung zwischen Régence und Rokoko von Joseph Schmuzer gemeinsam mit Matthä-



Abb. 9: Irsee, Innenansicht zum Chor. Foto: Dr. Rohrmann

us Günther angeführt. Beim Stuck liegt zwischen Weißenau und Oberammergau ein Zeitsprung. Die kurze Régence-, Bandel- und Gitterwerk-Zeit war schon wieder vorbei. Seit Garmisch und Rottenbuch wird die Rocaille als aktuelles Ornament eingesetzt und jetzt zum absoluten Markenzeichen der Wessobrunner. Jene typische Erscheinung des Rokoko, das alle Gattungen untereinander verschwimmen lässt, das alles, auch den Bau, zum Ornament werden lässt, wurde kaum jemals konsequenter entwickelt und angewendet als bei den Wessobrunnern. Die Rocaille wird daher einerseits zum Segen, später aber auch zum Fluch und führt zum Ende der Wessobrunner.

Wenn wir uns Rottenbuch oder den zugehörigen Hohen Peißenberg [Abb. 12] ansehen, so wird (bei aller Schwierigkeit der Befundlage) deutlich, dass jetzt auch für die Stuckfassung ein neues Zeitalter beginnt. Während noch im Régencestuck jeder Teil der Stuckierung, jedes Motiv seinen Rapport, jedes Einzelornament seine relativ stark und fest definierte Farbigkeit hatte, die sich vom Nebenornament klar abgrenzte, entsteht mit der Rocaille die Notwendigkeit einer Stuckfassung, die nicht mehr nur ein Abfassen in bestimmter Farbigkeit war. Es begann die malerische Stuckfassung; nicht immer eingesetzt, aber als mögliche Komponente stets präsent. Daraufhin setzte die völlige Verschleifung der Grenzen zwischen Malereien, Formen, Rahmen und Schichtungen ein.

In zunehmendem Maße handelte es sich nun aber auch um die Zeit der Individualstile. Die Meister nahmen sich ihre Schwerpunktregion vor – natürlich auch, um sich nicht gegenseitig Konkurrenz zu machen. Ganz unterschiedliche ornamentale, raumkünstlerische Komponenten entwickelten sich dabei: Feichtmayr und Yblher, Schmuzer und Günther.¹¹ Einige werden gänzlich an anderen Orten ansässig; in Augsburg schon früh, aber auch an weit entfernten Orten: Andreas Schmuzer in Württemberg, Matthias Schmuzer in Augsburg, Matthäus Stiller in Ettringen, Franz Joseph Feichtmayr zunächst in Oberösterreich, später in Mittenhausen bei Kloster Salem, Johann Caspar Hennevoegel ging zunächst nach Bamberg und später nach Böhmen. Bald wurde es schwierig, zwischen Augsburger und Wessobrunner Künstlern zu trennen: Matthäus Günther war selbstverständlich Wessobrunner, aber er wohnte als Akademiedirektor natürlich auch in Augsburg. Viele Meister wurden an einem zweiten Ort zusätzlich sesshaft: Johann Baptist Zimmermann in München, Dominikus Zimmermann in Landsberg. Die meisten brachen aber den Kontakt zu Wessobrunn nicht ab. Die Trupps, die Werkstattgemeinschaften, die Mitarbeiter, die Compagnien wurden lange aus Wessobrunn bezogen. Viele der Künstler sind immer wieder in Wessobrunn nachzuweisen.

Manche wanderten aber auch ganz aus und machten ihre eigene, unabhängige Zweiglinie auf, wie etwa Benedikt Vogel in Oettingen, Johann Jakob Vogel in Bamberg, Joseph



Abb. 10. Weißenau, Innenansicht
Foto: Andreas Thull Uni Trier 2008

Anton Feuchtmayr. Auch Johann Anton Bader, der den unverwechselbaren Erdinger Rokoko (Eschlbach, Oppolding, Hörgersdorf) entwickelte, war letztlich Spross einer ausgewanderten Wessobrunner Familie.

Kurz sei auf die stete Ambivalenz von künstlerischen Gewerken bei den Wessobrunnern hingewiesen: Es gab immer die „Raumgestalter“, die Mitarbeiter eines Raumgefüges (Johann Baptist Zimmermann). Auch gab es immer die Gesamtkünstler, die „Stuckator-Baumeister“ (Hans Krumper, Constantin Bader, Johann Schmuzer [oft auch in Kooperation], Joseph Schmuzer); und als Steigerung dazu noch den Schöpfer des „Gesamtkunstwerks“ (Dominikus Zimmermann), in gewisser Weise der Idealtypus des barocken Künstlers. Mit Dominikus Zimmermann wurde zugleich auch die Grenze des Individualisten erahnbar: Eine Mitarbeit Dominikus Zimmermanns in einem anderen Trupp, unter einem anderen Baumeister oder Künstler wäre undenkbar gewesen¹².

Für die Wessobrunner nicht minder typisch ist, dass es neben den „Genies“ wie Dominikus Zimmermann oder Franz Xaver Feuchtmayr auch die zweite Garde gab und geben durfte, die zwar weniger die aktuelle Stilentwicklung bestimmten oder beeinflussten, aber das hohe Niveau des Wessobrunner Stucks hielten und den Stil „anwendeten“ und repräsentierten (hier und da durchaus mit einer persönlichen stilistischen Note oder Handschrift); die im Wesentlichen

dazu beitrugen, dass der flächen- und auftragsmäßig großen Nachfrage nachgekommen werden konnte. Beispiele sind in Wessobrunn Thassilo Zöpf, in Österreich der in Innsbruck ansässige Anton Gigl, Benedikt Zöpf im Salzburgischen, Jakob Köpf in Klagenfurt, im Schwäbischen Johannes Schütz, auch Johann Georg Gigl und Franz Anton Vogl, in der Oberpfalz Philipp Jakob Schmuzer und Anton Landes, im Allgäu Matthias Stiller.

Das Ende des Klosters Wessobrunn war die Säkularisation, der Ausklang der Wessobrunner Künstler ging mit dem Untergang des Klosters einher. Für die Region bedeutete es einen immensen wirtschaftlichen und sozialen Niedergang. Das Dilemma bahnte sich mit dem kurfürstlichen Dekret vom 4. Oktober 1770 an, das für Neubauten von Landkirchen bestimmte Normen vorschrieb und das Anbringen von „lächerlichen“ Zieraten verbot. Stattdessen „war eine der Verehrung des Heiligtums angemessene edle Simplizität“ gefragt. Zunächst nur im Höfischen wirklich ernst genommen, entstanden auch nach 1770 noch besondere und konsequenteste Erscheinungen des Rokoko. Einige schienen die Zeichen der Zeit zu erkennen. Thomas Schaidhauf wurde von einem zum anderen Tag ein im klassizistischen Stil arbeitender Künstler, entfernte sich von der Rocaille und arbeitete etwa in Neresheim [Abb. 13] im neuen Stil.

In Schwindkirchen entsteht 1783/84 zum Anlass des Trefens des Kurfürsten mit Papst Pius VI. an dieser Stelle unter kurfürstlicher Beauftragung ein großer Kirchenneubau, ein klassizistischer Bau, der neben Malereien des Christian Winck noch typische Werkstattgemeinschaften der Rokokozeit, darunter die des Franz Xaver Feichtmayr, arbeiten ließ. Man ahnte aber bereits, dass es ihnen schwer fiel, in so zurückhaltender Weise klassizistische Räume zu bilden. Man merkt, dass die Herkunft von der Einheit des Gesamtkunstwerks dem jetzt einsetzenden Klassizismus widersprach, der die künstlerischen Gattungen wieder bewusst schied und gewichtete.

Andere Künstler arbeiteten aus Gewohnheit in bekannter Manier weiter. Wie die Säkularisation bahnte sich auch das Ende des Rokoko schon Jahre vorher an, nicht ohne noch letzte, bislang gar unerreichte Blüten hervorbringen zu können. Hörgersdorf [Abb. 14] oder die Birnau [Abb. 15] gehören zu den letzten unübertroffenen Schöpfungen des Rokoko. Hier wurde das reale Material in der Anwendung zum Irrealen, die Materie als Bedeutungsträger, die Ikonografie und die Tiefgründigkeit in ihrer bewussten Verfremdung und Virtuosität geradezu bis zum manierten Irrsinn gesteigert. Zugleich ist jedes Detail materiell und vom Bedeutungsgehalt so ausgeklügelt und vielschichtig, dass der Raum, das Kunstwerk zum Meditationsobjekt werden kann.

Nach dem Rokoko hatten die Wessobrunner nicht mehr hinreichend Rückhalt, keine Lobby mehr, um noch eine ernst zu nehmende künstlerische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Komponente darzustellen. Zu sehr waren sie mit dem Zopfstil, mit dem verpönten Ornament verbunden: Seit 1740 war die Rocaille ja Leitformel der Wessobrunner, der von ihnen praktizierte, auf Stichwerken gegründete „Augsburger Geschmack“ wurde zum Synonym für Rokoko, und zwar so sehr, dass den Wessobrunnern der Sprung in den Klassizismus nicht gelang. Einzelne Künstler setzten

sich in andere Bereiche der Kunst ab, etwa als Kupferstecher nach Wien, andere resignierten, sattelten um. Selbst jener Franz Xaver Feichtmayr, den wir noch in Schwindkirchen sehen durften, strebte, nachdem man ihm wiederholt die Entbehrlichkeit dieser alternden Arbeiten versicherte, eine Handlung mit Spezereien und Ellenwaren an, starb aber, noch bevor er damit richtig anfang. Letztendlich endete so mancher als Kramer oder Farbenhändler; die in Wessobrunn noch gegründete Künstler-Gesellschaft hatte kein Gewicht mehr. Einer der letzten Künstler in Wessobrunn war der Maler Sebastian Jaud, der den Niedergang des Klosters auch bildlich begleitete und bereits das eine oder andere große Werk restaurierte.



Abb. 11: Garmisch-Partenkirchen, Innenansicht
Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wieglering

Literatur

Gabriele DISCHINGER, Johann und Joseph Schmuzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister, Sigmaringen 1977.

Christian GÖTZ, Die Miesbach-Schlierseer Stukkatorengruppe, München 1987.

Georg HAGER, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, In: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.), Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 48 (1893–94), München 1894, S. 195–521.

Norbert JOCHER, Johann Georg Üblher. 1703–1763. Ein Wessobrunner Stuckator im 18. Jahrhundert, Kempten 1988.

Kat. Ausst. Matthäus Günther, 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, Augsburg Kunstsammlungen, München 1988.

Karl KOSEL, Die Stukkaturen der Schmuzergruppe 1695–1725. Studien zur Vorgeschichte und Entstehung des Régenceornaments in der Wessobrunner Stukkatorschule und zur Stellung der Schmuzer in diesem Vorgang, in: Historischer Verein für Schwaben (Hrsg.), Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 59–60 (1969), S. 101–250.

Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts: die Künstler und Handwerker, unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuzer, München 1999.

Heinz-Jürgen SAUERMOST, Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels, München 1988.

Erwin SCHALKHAUSSER, Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts, in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.), Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 81–82 (1957), S. 1–137.

Ralf SCHARNAGL, Der Wessobrunner Stukkateur Johann Michael II Feichtmayr, Münster 1993.

Uta SCHEDLER, Die Wessobrunner Künstler, in: Gemeinde Wessobrunn (Hrsg.): 1250 Jahre Wessobrunn. Festschrift, Lindenberg 2003, S. 161–177.

Hugo SCHNELL, Lexikon der Wessobrunner. Künstler und Handwerker, München 1988.

Hugo SCHNELL: Die Bedeutung von Wessobrunn, in: Kommission für Bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verb.mit der Gesellschaft für Fränkische Geschichte (Hrsg.), Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag, München 1972, S. 186–201.



Abb. 12: Hohenpeißenberg, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Detail im Chor. Foto: Engel Kirchenmalerei Meisterbetrieb

Abb. 13: Neresheim, Klosterkirche, Innenansicht. Foto aus: Volker Gebhardt (Hrsg.), Kirchen und Klöster in Europa, Köln 2002





Abb. 14. Hörgersdorf, St. Bartholomäus, Nördlicher Seitenaltar
Foto: Restauratorin Schnell-Stöger



Abb. 15. Birnau, Innenansicht. Foto aus: Ulrich Knapp:
Joseph Anton Feuchtmayr, 1696–1770, Konstanz 1996, S. 158,
Abb. 205.

Eva Christiana VOLLMER, Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuzer. Ein Meister des süddeutschen Rokoko, Sigmaringen 1979.

Eva Christina VOLLMER, Klosterarchitekten – Altarbaumeister – Stuckkünstler. Leben und Wirken der Wessobrunner Familie Schmuzer, in: Heimatverband Lech-Isar-Land e. V. (Hrsg.): Lech-Isar-Land, Weilheim 1981, S. 165–201.

- ¹ HAGER, Bauthätigkeit und Kunstpflege, 1894.
- ² SCHALKHAUSSER, Münchner Schule, 1957.
- ³ GÖTZ, Miesbach-Schlierseer Stukkatorengruppe, 1987.
- ⁴ SAUERMOST, Die Weilheimer, 1988.
- ⁵ Die Stadt Weilheim wurde pastoral von Kloster Wessobrunn aus versorgt.
- ⁶ Einige Quellen sind uns dazu bekannt. Vgl. dazu z. B. SCHNELL, Lexikon der Wessobrunner, 1988.
- ⁷ SAUERMOST, Die Weilheimer, 1988.
- ⁸ Peter Dörfler hat in seinem Roman „Die Wessobrunner“ von 1948 manches literarisch, nicht immer ganz wissenschaftlich begründet, ausgearbeitet; der Roman gibt aber den Rahmen einigermaßen treffend wieder.
- ⁹ Manchmal jedoch schon: der Tassilosaal in Wessobrunn ist nichts anderes als die plastische Umsetzung eines Sticks.
- ¹⁰ KOSEL, Die Stukkaturen der Schmuzergruppe, 1969.
- ¹¹ JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988; Kat. Ausst.: Matthäus Günther, 1988.
- ¹² SCHNELL, Bedeutung von Wessobrunn, 1972, S. 195 f.

Rainer Schmid

Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert – Farbe und Bedeutung

Jede Art von Stuck ist nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch ihre farbige Oberfläche bestimmt. Ob gefasst oder ungefasst: Es herrscht eine Ausdrucksbeziehung zwischen dem „im Kern“ nicht sichtbaren Stuckmaterial und seiner farbigen Oberfläche. In der natürlichen Gegebenheit, dass die Dinge in ihrer materiellen Substanz nur durch ihre Oberfläche und nicht ihr Inneres gesehen und bestimmt werden können, die Substanz (philosophisch gesprochen) sich nur durch ihre akzidentellen Bestimmungen – Farbe, Form, Oberflächenstruktur u. a. – zu erkennen gibt, liegen ganz besondere künstlerische Möglichkeiten.¹ Mit anderen Worten, die farbige Fassung eröffnet ein weites Feld an Imitations- und Ausdrucksmöglichkeiten.

Darüber ist viel gesagt und geschrieben worden, aber es bereitet meist erhebliche Schwierigkeiten, zu benennen, was mit einer grünen, blauen, rosafarbenen oder auch nur bunten Fassung von Stuck oder anderen Oberflächen etwa eines barocken Innenraums gemeint ist. Solange aber das „Bild“ nicht benannt werden kann, das unter anderem durch die ursprüngliche oder spätere Fassung zustande gekommen ist, bewegen sich restauratorische Bemühungen auf dünnem Eis. Selbst Retuschen können dann nicht sicher gesetzt werden.² Dabei genügt oft nicht einmal die Kenntnis jener seltenen Quellen, aus welchen scheinbar die wahre und letztgültige Intention des Künstlers oder Auftraggebers hervorgeht. So etwa, wenn von Ignaz Günther für die Hochaltarfiguren in Rott am Inn „Carara Marmor oder /al(a)baster“ angeboten wird.³ Meist beziehen sich solche Äußerungen, die ein Materialimitat meinen, auf die Fassung von Skulpturen, selten auf Stuckornamente, Wandflächen oder architektonische Gliederungen. Und selbst dann bleibt noch die Frage offen, warum zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Region alle diese Figuren weiß sind, einerlei ob auf „Marmor-, Alabaster-, oder Porcelainarth“ gefasst?⁴

Auf Stuck übertragen stellt sich also die Frage: Was imitiert diese oder jene Farbigkeit für eine Materialität, was bedeutet diese Verwandlung eines materiellen Substrats durch Farbe für diesen oder jenen Kirchenraum oder Saal, welche Rolle spielt sie in der ikonologischen Aussage? Methodisch bedeutet das, es sind eine ganze Reihe von Parametern in die Analyse mit einzubeziehen, um zu einem einigermaßen gesicherten Urteil zu kommen, von der Exaktheit der Befunde und ihrer Bewertung bis zur ikonologischen und stilistischen Analyse des Kunstwerks als Ganzem, unter Einbeziehung aller Gattungen.

In den Grenzen eines relativ kurzen Beitrags kann kein Überblick über die gesamte Entwicklung der Farbigkeit der Stuckdekoration im 17./18. Jahrhundert gegeben werden; es bleibt nur die Möglichkeit, sich auf einige Prägnanzfälle zu beschränken. Ich greife deshalb drei Beispiele heraus: Die Theatinerkirche in München, den Freisinger Dom und

den Festsaal in Schloss Sünching. An allen drei Maßnahmen waren die Werkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege beteiligt, insbesondere Jürgen Pursche; ich stütze mich auf die von ihm überprüften Befunde und Einschätzungen sowie die Aussagen der Restauratoren vor Ort – ohne sie hier zu diskutieren.

Theatinerkirche

Die Theatinerkirche [Abb. 1], ehemalige Hofkirche St. Kajetan in München, wurde ab 1663 nach Plänen von Agostino Barelli errichtet und der Stuck nach neuesten Forschungen von Hans Rohrmann von Carlo Brentano Moreti 1673/74 begonnen und in den achtziger Jahren von Nicolo Perti vollendet.⁵ Nach den Zerstörungen des 2. Weltkrieges wurde die Kirche wiederhergestellt und schließlich bis 1955 innen neu gefasst. Das Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege hatte zwar „mehrfache dünne Kalktünchen“ gefordert, aber, wie schon befürchtet, es wurden Dispersions-, teilweise zementhaltige Anstriche – mit Sandzusätzen – aufgetragen. Kurz, die Theatinerkirche machte schon immer – auch als die Fassung zu meiner Studienzeit noch relativ frisch war – den Eindruck, als sei ein Mehlfass explodiert.

Ganz anders die ursprüngliche Fassung: Es handelte sich um eine reine Weißfassung, die so stark verdichtet war, dass

Abb. 1: München, Theatinerkirche, Südseite mit Chor





Abb. 2: München, Theatinerkirche, Nordseite



Abb. 3: München, Theatinerkirche, Kuppel

Abb. 4: Freising, Dom, Gesamtansicht



eine Spur von Glanz auf Stuck und Gliederungen lag. Die Frage tut sich auf, ob hier einfach weiß gekalkter Stuck gemeint war oder etwas ganz anderes. Zieht man ferner in Betracht, dass schon 1673/74 in der Kuppel, und nur dort, rosa Rücklagen vorhanden waren und schließlich bei der ersten Renovierung um 1720/22 der Stuck von Marazzi teilweise erneuert und ockergelb gefasst wurde – die übrige Raumschale war immer noch weiß – dann würde man das schon gerne verstehen.

Hier kommt uns eine sehr stringente und einleuchtende Analyse des Bauwerks durch Bernhard Schütz zu Hilfe.⁶ Er sieht in der Theatinerkirche weder – wie bisher im Fach üblich – eine Wandpfeilerkonstruktion noch eine traditionelle Basilika mit Seitenschiffen (diese gibt es faktisch nicht). Seiner Auffassung nach hat Barelli die Betonung auf „Arkadenwände mit großer Ordnung“ gelegt [Abb. 2]. Erkennt man, dass den so als „Saal“ wirkenden Einheitsraum zwei um eine Attika erhöhte dreiteilige Triumphbogenwände rahmen, mit mächtigen Halbsäulen instrumentiert, so kann aus architekturgeschichtlich-ikonologischen Gründen das Langhaus als eine barocke „via triumphalis“ begriffen werden. Dem wenig hellen Langhaus folgt schließlich eine weite, lichterfüllte Vierung mit Querarmen und darüber wölbt sich eine mächtige Tambourkuppel, unter der im 17. und 18. Jahrhundert nachweislich große Fest- und Trauergerüste aufgestellt worden waren.⁷ Zieht man in Betracht, dass die Renovierung der Hofkirche St. Kajetan 1720/22 wohl der Vorbereitung der bevorstehenden Hochzeit des Kronprinzen Karl Albrecht mit der Habsburgerin Maria Amalia im Jahre 1722 diente,⁸ dann sind die lichtglänzende Weißfassung und die farbige Kuppel nur konsequent: In einem „Marmorsaal“, von Triumphbögen flankiert, von einer hohen Tonne überwölbt, führt der Weg zur Vierung, wo sich ein prachtvolles Festgerüst erhebt, darüber die lichte, als Krone gestaltete Kuppel [Abb. 3].

Natürlich ist die Erklärung für diesen Einsatz von „Marmorarth“ an Stuck und Gliederungen nicht beliebig übertragbar auf die Vielzahl jener weiß gefassten Kirchen des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz. Stets ist der jeweilige Gesamtzusammenhang mit den zugehörigen Befunden neu zu betrachten und zu bewerten. Es wäre außerdem noch die reiche ephemere Dekoration einzubeziehen, und natürlich sind hier in der Theatinerkirche die Befunde an den Altären zu analysieren und in ihrer Bedeutung fürs Ganze zu würdigen.

Freisinger Dom

Ab 1723 gaben Cosmas Damian und Egid Quirin Asam dem im Kern mittelalterlichen Freisinger Dom – wie es in den Quellen heißt – „ein neues Kleid“ [Abb. 4]. Die Arbeit war pünktlich zum tausendjährigen Bistumsjubiläum 1724 getan. Es war die erste große Barockisierung eines mittelalterlichen Kirchengebäudes im 18. Jahrhundert in Bayern.⁹

Offenbar unternahmen die Asam-Brüder erhebliche Anstrengungen, trotz der enormen Länge von 13 Jochen einen einheitlichen, als Ganzes erlebbaren Raum zu schaffen. Dazu diente die große Pilasterordnung, welche die zweige-

schossigen Arkaden zusammenfasst, sowie eine so genannte jochverschleifende Gewölbedekoration:¹⁰ Je zwei oder drei Joche sind für je ein Deckenbild zusammengefasst; für die Anlage einer gemalten Kuppel wurden drei Fensterachsen geschlossen.

Quirin Asam hat Wände und Decke, vor allem die Stuckkappen, mit einem kräftigen Stuckdekor ausgestattet: Blattranken, Agraffen, Muscheln, aber auch Putten, die wie Dachungengel auf den Arkadenbögen sitzen. Der Stuck ist rosa gefasst, wie die Befunde ergeben haben. Und diese Befunde, 1993 zum ersten Mal erhoben, 2004/05 wiederholt und intensiviert, sind besonders wichtig gewesen, da es galt, in jedem Fall der Versuchung zu widerstehen, sie mit dem gemalten Stuck im Deckenbereich, dem Stucco finto in der Umgebung der Gemälde, abzugleichen [Abb. 5]. Beide, der dreidimensionale, reale Stuck und der gemalte, befinden sich in unterschiedlichen Bildstufen und in einem anderen Licht. Der gemalte Stuck unterliegt einem eigenen Licht, nämlich dem gemalten Licht im Bildbereich; die Übergänge zwischen Gemälden und Brokaten, auf welchen der Stuck gemalt ist, sind in einigen Bereichen fließend. Der plastische, dreidimensionale Stuck steht im Licht des Kirchenraumes. Am deutlichsten wird der Vorgang, wenn man sieht, wie Cosmas Damian Asam von einem gedachten Farbton Rosa ausgegangen ist und diesen in seiner Vorstellung dem gestalteten Bildlicht in Licht und Schatten unterworfen hat. Man sieht es besonders klar beim Vergleich der gemalten Konsolen beim Blindfenster der Kuppel mit den dreidimensional gestalteten und rosa gefassten Konsolen unter den Gurtbögen [Abb. 6]. Beide unterliegen einem je eigenen Licht und verändern doch in der Erscheinung ähnlich intensiv ihre Farbigkeit.

Analog zur Theatinerkirche bleibt die Frage: Was kann das Rosa meinen? Und etwas meinen, auf etwas anderes verweisen tut es auf jeden Fall. Denn wenn wir nicht glauben, dass wir Farbe ohne Folgen auf alles pinseln können und sie nur ästhetischen Kriterien unterliegt, sondern wenn uns klar wird, dass Farbe immer Farbe von etwas ist, also akzidentellen Charakter besitzt, dann wird uns auch einleuchten, dass realiter nicht die Farben (gewissermaßen aktiv) die Materialien ausdifferenzieren, sondern dass es umgekehrt ist: Die Materialien, die Stofflichkeiten geben sich durch ihre ihnen eigene Farbigkeit zu erkennen.

So betrachtet nehmen wir es nicht einfach hin, dass hier alles rosa ist: die Akanthusblätter, die Muscheln, die Eierstäbe, die Profilleisten, die Putti. Das Bild, das alle diese verschiedenen Dinge eint, d. h. unter eine Materialität subsumiert, muss ein anderes sein als der Stuck selbst. Der vereinheitlichende Prozess hat schon „vorher“ stattgefunden; deshalb dürfen wir auf ein durchgehendes Imitat schließen. Dafür bietet sich Sandstein an. Anders gesagt, Rosa auf allen Stuckteilen, was immer sie abbilden, kann nicht Stuck meinen, da Stuck nicht von Natur aus rosa ist. Zieht man die Zeitstellung und Asams Kontaktmöglichkeiten in Betracht, wird man vermutlich bei Carlone und seinen rosa Figuren, wo das Sandsteinimitat evident ist, Vergleichbares finden, etwa in Amberg, Mariahilf. Zu begreifen, dass es sich um ein Sandsteinimitat handelt, hat neben der ikonologischen Bedeutung auch noch eine rein praktische. Wenn nach vorhergegangenen Maßnahmen, wie jener von 1920 in Freising,



Abb. 5: Freising, Dom, Deckengemälde im Langhaus, Anbetung des Lammes



Abb. 6: Freising, Dom, Scheinkuppel, Detail mit Thermenfenster

die wenigen Befundstellen schwer lesbar sind [Abb. 7], hilft diese Information zu verhindern, dass hier fälschlicherweise eine lichte rosa Farbigkeit umgesetzt wird, wie sie um 1750 möglich wäre, nicht aber 1722. Das Sandsteinimitat verlangt konsequenterweise eine festere, dichtere Oberflächenstruktur.

Es empfiehlt sich hier in Freising und auch an anderen vergleichbaren Objekten, genau auf die früher so genannten „Realitätsgrade“ zu achten, die ich praktikabler „Bildstufen“ nennen möchte. In der ersten Stufe liegt z. B. die reale Mu-



Abb. 7: Freising, Dom, Stuckdetail, Befund

schel vor, in der zweiten wird sie in Sandstein abgebildet, in der dritten wird diese Sandsteinmuschel in gefasstem Stuck abgebildet; in der vierten diese abgebildete Sandsteinmuschel im zweidimensionalen Gemälde abgebildet – oder der Sandstein auch dort direkt; in jedem Fall aber wechselt mit dieser letzten Bildstufe auch die Ebene der Bedeutung. Im Kirchenraum befinden auch wir uns und vollziehen die Wirkungen des Lichts am Stuck mit; im Gewölbereich, in den uns der gemalte Stuck vermittelnd hinüberführt, findet sich der Heilighimmel von Freising.

Nach diesen beiden Beispielen, welche die Stuckfarbigkeit als Medium der stofflichen Imitation beschreiben und zeigen, welche Bedeutung das ursprünglich Gemeinte im ikonologischen Zusammenhang hat, folgt jetzt noch eine im modernen Sinn freiere Verwendung von Farbe am Stuck.

Schloss Sünching, Festsaal

Als François Cuvilliés 1758 begann, für Joseph Franz von Seinsheim in Sünching das Schloss umzugestalten,¹¹ musste er sich mit einem vorhandenen Oktagon auseinandersetzen, das im Inneren einen Umgang hatte und deshalb eine Belichtung nur über die Außenseite zuließ. In dieser Situation hat Cuvilliés einen Festsaal nach Art der französischen *maisons de plaisance* untergebracht; in den Architekturtraktaten sind sie unter dem Titel *salons à l'italienne* beschrieben [Abb. 8]. Wichtig ist dabei, dass der Saal im Obergeschoss liegt, zweigeschossig ist, über viel Licht verfügt und eine Beziehung

zum Garten hat. Cuvilliés hat hier zweifelsohne nicht gerne auf eine stattliche Treppe verzichtet, zu der man üblicherweise, aus dem Garten kommend, vielleicht sogar über einen Grottenraum gelangen würde. Über eine solche Treppe würde man dann gewissermaßen vom Gartenparterre zum Saal aufsteigen und damit ins Licht gelangen.¹² Es ist für unsere Betrachtung der Stuckfassung wichtig, sich zu vergegenwärtigen, wie Cuvilliés diese Schwierigkeiten bewältigt hat. Der zweigeschossige, rechteckige Saal von fünf zu drei Achsen mit Licht von Südwesten ist durch Wandkompartimente mit Rahmen und Feldern, abwechselnd Fenster oder Spiegelfenster nach Art französischer Salons, gegliedert. An den Schmalseiten finden sich Kaminrisalite mit den Porträts der Grafen von Seinsheim, darüber Reliefs der Fama von Ignaz Günther. Im Deckenbild von Matthäus Günther sieht man Jupiter und Juno im Licht des Götterhimmels.

Cuvilliés hat mit der Wahl dieses Typus *salon à l'italienne* natürlich auf jede Art von kräftiger Instrumentierung, etwa durch Säulen oder Pilaster, verzichtet und seine Architektur mit sparsamsten Mitteln gestaltet. Sie ist von Wandfeldern mit ornamentierten Profilstäben, Ornamenten und Figurengruppen bestimmt und vermeidet jede intensive Wirkung von Beleuchtung und Schatten. Eine allseitige Helligkeit breitet sich aus. In diesem Zusammenhang wird evident, was eine Smaltefassung auf dem Stuck hier bewirken kann.

Der Stuck wurde nach Entwurf François Cuvilliés von F. X. Feichtmayr geschaffen und gefasst; er hat „den Saal vollkommen schadiert“, heißt es in der Rechnung von 1762, und zwar mit „Englischblau von Augspurg“. Die Kaminrisalite, von Ignaz Günther geschnitzt, fasste Augustin Demel; er hat sie, wie in der Rechnung beschrieben, auf „Art der Stukator schathiert“ (1762).

Die Befunde ergaben unter einer Leimfarbenfassung Smalte mit Lapislazulianteilen im Bereich der Kaminrisalite [Abb. 9].¹³ Cuvilliés hat den gesamten Stuck, alle Figuren, Ornamente und Profile in Smalte fassen lassen. Damit wird die von ihm in der Wandgestaltung vorgegebene Affinität zum Licht aufs Äußerste gesteigert. Es gibt kaum Schatten, kaum gerichtetes Licht, nur Helligkeit. Wenn Farbigkeit an Stofflichkeit, an die Dinge gebunden ist, dann lässt eine helle, zarte Farbigkeit, das kühle glitzernde Blau, die Dinge leicht, schwerelos, zerbrechlich, dünn, fast kulissenartig erscheinen. Die Ausdrucksbeziehung zwischen dem Stuckmaterial, den abgebildeten Dingen und der Oberfläche ist an der äußersten Grenze der Möglichkeiten angelangt. Es gibt keine direkte Beziehung mehr im gewohnten Sinn, es ist kein konkretes Material mehr vorstellbar. Die Bilder, die sich hier noch anbieten, sind vielleicht Atmosphäre und Gischt [Abb. 10]. Allerdings, das sei angemerkt, greift hier keine moderne Farbästhetik, welche die Farben unabhängig von den Dingen betrachtet (wie oben bereits erörtert). Mit der einheitlichen Blaufassung wird der ornamentale Charakter der Dinge betont, die Entstofflichung und Lichthaftigkeit der Stuckornamente werden aufs Äußerste getrieben.

Ich hoffe, dass aus den gezeigten Beispielen deutlich geworden ist, dass die ursprüngliche Stuckfarbigkeit untrennbar mit der Bedeutung des ganzen Raumes verbunden ist und umgekehrt die Bedeutung selbst sich manchmal erst aus dieser Stuckfarbigkeit erschließen lässt.

- ¹ Zu diesem phänomenologischen Problem aus der Sicht eines Restaurators treffend: Ernst VAN DE WETERING, Die Oberfläche der Dinge und der museale Stil, in: *Restaura* 1982, 88. Jg. Heft 2, S. 98–102.
- ² Jeder Pinselstrich enthält auch ein Urteil.
- ³ Gerhard P. WOECKEL, Ignaz Günther, Weissenhorn 1975, S. 294.
- ⁴ H. Rainer SCHMID, Typologie und Entwicklung des Altars in Süddeutschland, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V.* Bd. XXIV, Lindenberg 2008, S. 117 f. (dort auch Literatur zum Thema).
- ⁵ Ernst GULDAN, Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern, in: *Arte e Artisti de Laghi Lombardi*, Bd. II: *Gli stuccatori dal barocco al rococo*, Como 1964, S. 170 f. Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts, Wessobrunn 1999, S. 183 f.
- ⁶ Bernhard SCHÜTZ, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780, München 2000, S. 67 f.
- ⁷ Ulrike BESCH, Studien zur Ausstattung von St. Kajetan in München – Ein Beitrag zur Funktion ephemerer Systemelemente in der Kunst des Barock, Phil. Diss. München 1983. Ino HERMANN, Sinnbildnisse. Die Druckwerke mit den biographischen Emblemprogrammen der Exequien in der Münchner Theatinerkirche, Phil. Diss. Marburg 2007, S. 9 ff.
- ⁸ Darauf hat zuerst Alexander Heisig hingewiesen.
- ⁹ Die hier vorgetragenen Überlegungen ausführlicher bei: Rainer SCHMID, Die Restaurierung des Freisinger Domes, in: *Das Münster*, Sonderheft, Jg. 62, 2009, Regensburg 2010, S. 368–383.
- ¹⁰ Ernst GULDAN, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Phil. Diss. Göttingen 1954.
- ¹¹ Zum Thema: H. Rainer SCHMID, Die Wies und Schloss Sünching. Zum Verhältnis von Denkmalpflege und Kunstgeschichte, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*, Bd. 54/55, 2000/2001, S. 53 f. Katharina BENAČ, Schloss Sünching, Regensburg 2009.

Abb. 9: Schloss Sünching, Festsaal, Kaminrisalit mit Fama von Ignaz Günther



Abb. 8: Schloss Sünching, Festsaal

- ¹² Es bieten sich als Vergleiche die Residenz in Würzburg oder in Bruchsaal an, wo der Ascensus zum Licht besonders eindringlich gestaltet ist.
- ¹³ Zur Technologie der Smalte grundlegend: Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts in der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, in: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen* (Arbeitsheft 49 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), Bd. 1, München 1990, S. 222 ff.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 3, 6 Rainer Schmid; Abb. 4, 5 Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat (Achim Bunz); Abb. 7 Robert Zenger; Abb. 8, 9, 10 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Sowieja)

Abb. 10: Schloss Sünching, Festsaal, Stuckdetail, Tierkreiszeichen der Jungfrau, von Franz Xaver Feichtmayr d. J.



Bernd Euler-Rolle

Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege

Der Weg zur Farbe führt über die Denkmalpflege, sichtbare Farbigekeit ist ein Produkt der Denkmalpflege. Es gibt schließlich kaum einen stuckierten Barockraum, der seit seiner Entstehungszeit ohne Restaurierung auf uns gekommen ist. Um unseren Überlegungen eine These voranzustellen, wollen wir Folgendes behaupten: Restaurierungen werden immer von Stilvorstellungen angeleitet und die Stilvorstellungen werden wiederum von Restaurierungsergebnissen geprägt. Wenn wir diesem Denkmodell des hermeneutischen Zirkels folgen, dann setzen wir freilich voraus, dass Denkmalpflege und Restaurierung a priori mit Stilbegriffen operieren und dass somit der Stil auch einen Maßstab für das Restaurierungsziel, also einen Maßstab für die Bestimmung der Farbigekeit bildet. Das gilt es zu beweisen.

Das Ziel der „stilgerechten“ Restaurierung kennen wir aus Theorie und Praxis ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und begrenzen es üblicherweise auch mit dem 19. Jahrhundert. So sollte, um nur ein Beispiel zu nennen, nach einem Dekret des Wiener Provinzialkonzils von 1858 bei der Restaurierung von Kirchen auf den Stil, in dem die Gebäude errichtet sind, acht gegeben und „eine kirchliche, würdige, stylgerechte Restauration“ gewährleistet werden.¹

Abb. 1: Lambach, Stiftskirche, nach der Restaurierung von 1874/75



Ein Beispiel hierfür ist die Stiftskirche von Lambach in Oberösterreich, die 1652–56 erbaut und mit vorerst weißen Frühbarockstuckaturen versehen wurde. 1698 erhielt die Kirche in Verbindung mit einer umfangreichen Freskenausstattung von Melchior Steidl eine neue farbige hochbarocke Raumfassung, die in Ocker- und Rosaakkorden mit vergoldeten Akzenten gehalten war. Bei einer Restaurierung von 1777 wurde diese Fassung im Wesentlichen beibehalten. Die Restaurierung von 1874/75 folgte durchaus noch der barocken Farbgebung, wendete sie aber durch changierende Farbwerte, zusätzliche Tönungen in den Nullflächen, ergänzende Schablonenmalereien und vor allem auch durch wesentlich vermehrte Vergoldungen in eine schwere prunkende Raumfarbigkeit. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass das Konzept dieser Restaurierung auf den Regensburger Domvikar Georg Dengler zurückgeht, der sonst als Schöpfer von neugotischen und neuromanischen Kirchengestaltungen bekannt wurde und damit den Begriff der sogenannten „Denglergotik“ angestoßen hat. Im Falle der Lambacher Stiftskirche war jedoch – noch vor der Entdeckung des Barock in der Kunstgeschichte – die Einheitlichkeit des Barockraums der Maßstab einer „stilgerechten“ Restaurierung. Dies wird durch den Kostenvoranschlag der Regensburger Firma Goss für die Lambacher Ausmalung dokumentiert, demzufolge die Gewölbeflächen „geschmackvoll in Farben zu kleiden und die Gewölbegurte stilgerecht zu bemalen und zu vergolden“ wären.²

„Geschmackvoll“ hat hier nichts mit persönlichem Geschmack zu tun, sondern „Geschmack“ und „Stil“ standen als Synonyme für eine einheitliche Gestalthöhe, die den Maßstab für die Vollendetheit und für die ästhetische Schlüssigkeit eines Raumbildes darstellte. „Stil“ in seiner ursächlichen Bedeutung als Gestaltqualität und Gestalteinheit bildete in diesem Sinne ein Vollkommenheitsideal, das im 19. Jahrhundert im normativen Anspruch der „stilgerechten Restaurierung“ seinen Niederschlag fand. „Stileinheit“ und „Stilreinheit“ wurden in der Übereinstimmung mit einem Idealbild gesehen, das die „geschmackvolle“ Verbesserung und Vollendung geradezu herausforderte. Der Träger dieser Maßnahme in Lambach war die Farbigekeit. Dabei dürfen wir nicht übersehen, dass die „Stileinheit“ und „Stilreinheit“ ja im Ursprünglichen gesucht wurden. 1861 heißt es in einem Beitrag über „Restauration von Kirchen“: „Am sichersten wird man gehen, wenn man sich so viel wie möglich in die Zeit der Errichtung des Baues zurückversetzt und seine damalige Erscheinung sich als Richtschnur dienen lässt.“³ Die Vorstellung vom Ursprünglichen wurde allerdings nicht durch eine Untersuchung der Objekte begleitet, sondern sie entstand vor allem aus dem Blickwinkel des Idealtypischen, soll heißen der Vollkommenheit, also aus dem Blickwinkel des Stils in seiner Ambivalenz zwischen dem



Abb. 2: Lambach, Stiftskirche, Zustand 1986/87 während der Freilegung der Fassung von 1874/75

historischen Stil und der Gestalthöhe des ästhetisch absoluten Stils.

Eine Vollendung durch Farbigkeit war beispielsweise auch das Ziel bei der Restaurierung der Stiftskirche von Göttweig in Niederösterreich im Jahre 1861. Der Kirchenraum ist bis heute in diesem Erscheinungsbild erhalten geblieben. Das barocke Langhaus mit den Stuckaturen aus der Zeit nach 1665 wurde durch einen – hier frei erfundenen – Blau-/Rosa-/Weißakkord, teilweise mit marmorierten Flächen, zusammengefasst und am Gewölbe wurde in illusionistischer Maltechnik eine dichte Ausstattung mit Stuckkartuschen nach dem Vorbild der gleichfalls um 1670 stuckierten Wiener Dominikanerkirche ergänzend neu geschaffen und der Barockraum gewissermaßen durch Bemalung komplettiert.

Fast gleichzeitig, nämlich 1862, erfolgte eine Restaurierung des monumentalen Innenraums der Salzburger Kollegienkirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach aus den Jahren 1696–1707. Der Maler Joseph Ettl hatte den Raum in drei Tönen zu färben und „die Säulen, Lisenen und die Bögen zart blau zu marmorieren.“⁴ Dies war von der zuvor noch existierenden und sichtbaren einheitlichen Weißfassung aus der barocken Entstehungszeit weit entfernt, entsprach aber offenkundig den Stilvorstellungen des 19. Jahrhunderts über barocke Einheitsbildung im Wege der farbigen Marmorierungen.

Die ausgedehnten Marmorierungen in Göttweig und Salzburg aus den 1860er Jahren sowie die abgetönte und chan-

gierende Farbigkeit der Lambacher Raumfassung von 1874 geben eine Entwicklung an, welche die Wahrnehmung des Barock und des Barockstils im fortschreitenden 19. Jahrhundert ganz unter den Gesichtspunkt des „Malerischen“ stellen wird. Daraus bildete sich die konstituierende Stileigenschaft, welche die Grundlage für die Wiederentdeckung und Rehabilitierung des Barock in der Kunstliteratur und Kunstwissenschaft darstellen wird. In den 1880er Jahren erschienen dann die drei Gründungswerke der Kunstgeschichte des Barock unter der Perspektive des „Malerischen“: 1887 Cornelius Gurlitts *Geschichte des Barockstils in Italien*, 1888 Carl Justus Buch über *Velazquez und sein Jahrhundert* und gleichfalls 1888 – besonders entscheidend – Heinrich Wölfflins Buch *Renaissance und Barock: über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*.⁵ Die Wirkung der Architektur sollte an ihren malerischen Qualitäten gemessen, die Farben unter einen Gesamttönen gebracht und so wie Licht und Schatten in einem „malerischen Bild des Ganzen“, wie Wölfflin sagt, wahrgenommen werden. Nach Wölfflin möchte im Barock „ein Hauptfactor in dem zunehmenden Interesse für ‚Stimmung‘, das Wort im modernen Sinne gebraucht, liegen.“

Diese malerische Perspektive ist in besonderer Weise am Werk Adolf Menzels nachzuvollziehen, zum einen durch seine Motivwahl von Barockräumen aus Süddeutschland und Österreich und zum anderen durch die impressionistische Malweise, in der er diese Räume wiedergibt.⁶ Ein gutes Beispiel für den Gleichklang mit den zeitgenössischen



Abb. 3: Göttweig, Stiftskirche, farbig gefasste Raumschale von 1861, Zustand 1994



Abb. 4: Salzburg, Kollegienkirche, nach Restaurierung von 1862

Abb. 5: Innsbruck, Dom, Gouache von Adolph Menzel 1881, veröffentlicht in „Der Kunstwart“ von 1905



Abb. 6: Regensburg, Alte Kapelle, nach Restaurierung 1991–98

Restaurierungen liefert die 1722–23 von den Brüdern Asam mit Stuck und Deckenmalereien ausgestattete Stadtpfarrkirche St. Jakob, die nachmalige Domkirche in Innsbruck. Ihr Innenraum wurde 1881 in einer Gouache von Adolf Menzel in einem malerischen und impressionistischen Gesamtbild festgehalten, das im Todesjahr Menzels 1905 an prominenter Stelle in der Zeitschrift *Der Kunstwart* abgebildet wurde.⁷ Diese Ansicht vermag durchaus etwas von jener Wirkung zu vermitteln, die offenbar wenige Jahre nach ihrer Entstehung bei der großen Restaurierung von 1890/91 durch den Maler Albrecht Steiner von Felsburg tatsächlich angestrebt wurde. Bei dieser Restaurierung wurde – laut einer Zeitungsnotiz über Felsburg von 1905 – „die Dekoration und Stukkatur ... dem Stil entsprechend viel reicher als vordem behandelt.“⁸ Die Wertschätzung des spätbarocken Kirchenraums lag eindeutig in seiner farbigen Gesamterscheinung, wie auch der Bericht in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission von 1890 zu erkennen gibt: „Malerei und Plastik vereinen sich hier zu einer solchen harmonischen Wirkung, wie sie ... kaum eine andere Kirche in Tyrol aufzuweisen vermag.“⁹ Die Steigerung der Gesamtwirkung erfolgte – wie wir durch Befunduntersuchungen wissen – durch Übermalungen in den Deckengemälden, durch zusätzliche Tönungen, Schattierungen und Akzente an der Raumschale und an den Stukkaturen in einer abgedämpften Farbigkeit. Weiters lag diese Steigerung auch in einer Vermehrung der Vergoldungen, die zu einem üppig dekorativen und warmtonigen, also malerischen Gesamtbild beitragen.¹⁰

Aus der Perspektive des Stilbildes konnten die Veränderungen und Zutaten im Rahmen dieser Restaurierung sogar nach Auffassung eines modernen Denkmalpflegers, nämlich Josef Weingartners, aus dem Jahre 1914 geradezu „als selbstverständlich“ gelten und der Sinn dieser Methode war – ähnlich wie in der Lambacher Stiftskirche – darin begründet, „daß es Felsburg gelang, die neuen Töne dem Vorhandenen ... geschmackvoll anzupassen“, also die Einheit des Stils zur Vollendung zu bringen.¹¹ „Geschmack“ und „Stil“ als Parameter der ästhetischen Einheit blieben also im denkmalpflegerischen Urteil auch nach der Abkehr von der historistischen Stildogmatik und nach dem damit verbundenen Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege am Beginn des 20. Jahrhunderts verankert.¹²

Die nachschöpfenden Restaurierungen des 19. Jahrhunderts, in denen man aus dem Farbklima der Zeit heraus die Vorstellungen vom Barockstil als Verbesserungen und Vollendungen des historischen Bestandes ins Werk setzte, stießen nach der Jahrhundertwende bald auf erste Kritik, aber nicht so sehr wegen der Ziele, sondern wegen der Methoden. Dazu gehört die schon zitierte Übersichtsdarstellung von Josef Weingartner aus dem Jahre 1914 mit dem Titel *Die Behandlung der kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol*. Weingartner war durch sein Studium der Kunstgeschichte bei Max Dvořák in Wien mit den Maximen der neuen Wie-



Abb. 7: Regensburg, Alte Kapelle, Zwickelkartusche, Zustand nach Restaurierung von 1936/37

Abb. 8: Regensburg, Alte Kapelle, Zwickelkartusche, Zustand während Restaurierung von 1991–98



Abb. 9: Garsten, ehem. Stiftskirche, stuckierte Engelskaryatide, Zustand nach Restaurierung von 1931



Abb. 10: Garsten, ehem. Stiftskirche, stuckierte Engelskaryatide, Zustand nach Restaurierung von 2007

ner Schule der Denkmalpflege vertraut geworden und war zu jener Zeit Sekretär des ersten Landeskonservators von Tirol. Er beschreibt die Vorgeschichte dieser Restaurierungen ganz treffend dahingehend, dass man der Ansicht gewesen wäre, „der reiche Stil“ des Barock „fordere eine besonders glänzende Wiederherstellung“. Weingartner bemängelt nun jedoch gar nicht die Orientierung an der Einheit des Stils, sondern vielmehr die gewählten Mittel und stellt daher 1914 fest, dass aus „Mangel einer liebevollen Einfühlung in die Eigenart der barocken Dekoration“ eine Reihe von „Missgriffen“ die Ergebnisse getrübt hätte. Es waren die missliebig gewordenen „schweren goldbraunen Wandtönungen der Nazarener“ und die Altarfassungen „mit grauen Schmutzfarben“, die nun eine neue Orientierung herausforderten, welche in diesen Jahren des beginnenden 20. Jahrhunderts im „Originalzustand“ und im „Originalbefund“, also in der historischen Individualität der Werke gesucht wurde.¹³

Eines der frühesten bekannten Beispiele für eine moderne Restaurierung nach Befund, die aber nach wie vor auch eine Stilvorstellung erkennen lässt, bildete die Restaurierung der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen von 1915–18. Nach dem Urteil des bayerischen Generalkonservators Georg Hager von 1915 sollten an Stelle der einheitlich gelblich abgetönten Färbung der Raumschale von 1872 nunmehr die „Originaltönungen“ wiedergewonnen und „im Interesse der Gesamtstimmung des Raumes die Wiederherstellung der alten Deckenbilder“ an Stelle der Nazarenerbilder von Augustin Palme angestrebt werden.¹⁴ „Originaltönungen“ und barocke „Gesamtstimmung“ bildeten also keinen Widerspruch. Jedenfalls entstand durch die Freilegungen und künstlerischen Nachschöpfungen der barocken Deckenmalereien und durch die Fassung der Raumschale nach der damaligen Befundinterpretation ein Raumbild, das den Charakter des frühen 20. Jahrhunderts nicht verleugnen konnte.¹⁵ Die Spannweite in der Interpretation der Farbbefunde erlauben wir an den bei der Restaurierung von 1982–90 erneuerten hellen und kühlen Stuckfassungen, die sich ausdrücklich als „Korrektur“ der vorangehenden Restaurierungsergebnisse

„dank der verbesserten Untersuchungsmethoden“ verstanden.¹⁶ Das Ergebnis des frühen 20. Jahrhunderts war tatsächlich einer neuen Positionsbestimmung gegen die Farbsensibilität und gegen das dekorative Verständnis des Historismus zu verdanken, wie es Max Dvořák gleichzeitig in seinem bekannten *Katechismus der Denkmalpflege* von 1916 für Restaurierungen angeraten hat: Es „wirkt in allen Kirchen eine einfache Tünchung in einem oder mehreren diskreten Tönen ... fast immer günstiger und würdiger als eine reiche figurale oder ornamentale Ausmalung.“ Oder an anderer Stelle: „In der Regel wirkt ... eine weiße oder graue Tünche im Inneren am günstigsten.“¹⁷

Diese Variabilität im Erscheinungsbild mehrerer Restaurierungen im selben Objekt bedeutet, dass auch unter den vermeintlich objektiven Bedingungen des Originalbefundes, wie er am Beginn des 20. Jahrhunderts für Restaurierungen und Wiederherstellungen in den Blick kommt, die Prägung durch die zeitgebundene ästhetische Sicht der Denkmalpfleger und Restauratoren ausschlaggebend für das jeweilige Erscheinungsbild ist. Somit sind es letztlich auch nach dem Ende des Historismus noch zeitaktuelle Idealbilder, will heißen Stilbilder, die als Leitbilder für die jeweilige Interpretation der Befundergebnisse fungieren. Seit Alois Riegls theoretischer Grundlegung des „modernen Denkmalkultus“ im Jahre 1903 müssten wir darum Bescheid wissen, dass sich unsere Wahrnehmung der Vergangenheit danach richtet, worauf wir durch das künstlerisch geformte Sehvermögen unserer Zeit geprägt sind. Und das bedeutet in weiterer Folge, dass notwendigerweise auch jeder Umgang mit den Werken, also jede Restaurierung eine schöpferische zeitgenössische Perspektive auf ihren Gegenstand einschließt.¹⁸ Dies ist immerhin auch das Wesen von Riegls „relativem, modernem Kunstwert“, der als „Gegenwartswert“ die Einstellung zu einem Objekt prägt, die Wahrnehmung auf das Objekt fokussiert und damit den gesamten Denkmalwert entscheidend mitbegründet. Erst aus diesem zeitgebundenen Blickwinkel kommt der Denkmalwert eines Objekts zum Tragen und die damit verbundene restauratorische Anverwandlung eines

Objekts an den – sagen wir es ruhig – Zeitgeschmack begrundet seine kulturelle Aktualität.

Die Abhängigkeit der Befundinterpretation von der Gegenwartsästhetik führt also an ein und demselben Objekt zu verschiedenen Zeiten zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen, auch wenn jede Restaurierung nach dem Originalbefund ausgeführt wird. Ein gut dokumentierbares Beispiel hierfür ist die so genannte Alte Kapelle, die Kollegiatsstiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch Stuck und Deckenmalereien im Stil des Rokoko aufwändig umgestaltet wurde. Eine Restaurierung von 1886/87 hatte den Raum mit dunklen Ölfarben und Ölvergoldungen an Wänden und Stuckaturen hinterlassen. 1936/37 sollte die Raumfassung des Rokoko auf der Grundlage von Freilegungsproben wiederhergestellt werden.¹⁹ Tatsächlich war aber damals auch dem zuständigen Denkmalpfleger Georg Lill schon bewusst, dass diese Spuren nicht ausreichen würden, um jeweils, wie er sagt, die „koloristisch ausschlaggebende Nuance“ zu treffen und dass „also schöpferische künstlerische Neuarbeit im Geiste des Alten eingreifen“ müsste. Als maßgebend hierfür galt der „impressionistische Geist einer glitzernden Rokokodekoration“, also eine ausgeprägte Stilvorstellung.²⁰ Aus der zeitgenössischen ästhetischen Perspektive entstand eine bunte, letztlich aber warmtonige, gebrochene und gedämpfte Farbigkeit. So ist es verständlich, dass man die damals bereits ausdrücklich dokumentierten kühlen Blaubefunde von der barocken Smalteblaufassung an den Stuckaturen in der Ausführung nicht befolgt und umgesetzt hat.²¹ Die letzte Restaurierung von 1991–98 war ebenfalls an der Wiederherstellung der barocken Farbigkeit auf der Grundlage von Befunden orientiert, erbrachte aber eine Raumgestaltung auf Weiß-Gold-Basis, die mit hellen, kühlen und kontrastierenden Tönungen nun ein ganz anderes Bild ergibt als nach der Restaurierung von 1936/37.²² Der unzweifelhafte Fortschritt in der restauratorischen und naturwissenschaftlichen Methodik der Befunderhebung wird diese Unterschiede alleine nicht erklären können.

Auch wenn Farbgebung und Farbverteilung im Sinne der Erstfassung identisch beibehalten werden, kann die Wiedergabe bei Restaurierungen zu verschiedenen Zeiten erkennbar differieren. Die figurale Stuckausstattung in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten in Oberösterreich von Giovanni Battista Carlone von 1682 wurde sowohl bei der Restaurierung von 1931 als auch bei der aktuellen Restaurierung 2007 nach dem Erstzustand im sprichwörtlichen Carlonerosa gefasst, 1931 kühl und streng mit Eisenoxydpigmentierung, 2007 transluzid und warm mit Pozzulanerde und Englischrot.

Die zeitgenössische Perspektive und die damit verbundenen Stilbilder als Hintergrund für die jeweilige Art der Rückgewinnung des barocken Originalzustands sind auch an der etwa zeitgleichen neuerlichen Restaurierung der Stiftskirche von Lambach aus dem Jahre 1939 zu erkennen. Nach dem Votum des damaligen Landeskonservators Franz Juraschek sollten die bei der Restaurierung des 19. Jahrhunderts geschaffenen „prunksüchtigen, überbetonten dekorativen Beibehaltungen“ und „die dunklen Farben mit schweren Goldverzierungen“ wieder entfernt werden. Was 1874/75 ausdrücklich als „stilgerecht“ galt, wurde vom Landeskonservator des Jahres

1939 noch immer in der alten idealtypischen Begrifflichkeit als „nicht stilgemäß“ gebrandmarkt; zu einer Zeit, als immerhin schon so genannte „Abkratzungen“ zur Feststellung der „ursprünglichen Farbtöne“ geläufig waren.²³ So konnte es kommen, dass die besonders kennzeichnenden Goldauflagen an der Raumschale 1939 großteils beseitigt wurden, und zwar auf der Grundlage von Jurascheks Stilargument, sie seien „für die Entstehungszeit völlig unrichtig“.²⁴ Tatsächlich waren sie in ihrem Bezug auf das römische Seicento ein wesentliches Element der zweiten Barockfassung gewesen, das 1874/75 unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Vollkommenheit aufgewertet und ausgedehnt worden war. Obwohl der Stilbegriff 1939 sicherlich bereits als historischer Begriff nach dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsmodell in Verwendung stand, gab er in seiner alten Doppelbedeutung von Gestaltseinheit und Epochenkennzeichnung einen idealtypischen Ausgangspunkt und Zielpunkt an, wie dies auch im 19. Jahrhundert der Fall gewesen war.

Das „nicht Stilgemäße“ in Lambach war für Juraschek, wie er schrieb, das „Unruhige“ in der Farbigkeit des 19. Jahrhunderts an Flächen und Stuckaturen gewesen. Daher schien ihm der Innviertler Malerrestaurator Engelbert Daringer, der sich bereits durch so genannte „Aufhellungen“ von Kirchenräumen hervorgetan hatte, für die Aufgabe in Lambach gut geeignet.²⁵ Ein aufschlussreiches Beispiel hierfür ist die spätbarocke Stadtpfarrkirche von Ried im Innkreis. Bei der Restaurierung des Chorraums 1935/36 hat Daringer die Systematik der dunklen Ausmalung von 1884–93 umgekehrt und die architektonischen und dekorativen Gliederungen auf hellen Flächen in den Vordergrund gerückt. Im Zeitalter der Strukturanalyse lag das Ganzheitliche und Vollkommene des „Stils“ in der Schlüssigkeit der Struktur, nicht mehr so sehr in der Stimmung von Form und Farbe.



Abb. 11: Lambach, Stiftskirche, nach Restaurierung von 1939



Abb. 12: Ried im Innkreis, Stadtpfarrkirche, Einblick in das Gewölbe, links Langhaus nach Restaurierung von 1884–93, rechts Chor nach Restaurierung von 1935/36

Eine derartige stilgemäße Aufhellung war dann offenkundig auch das Ziel der abermaligen Restaurierung der Salzburger Kollegienkirche im Jahre 1947. Eine Anfrage des Salzburger Ordinariats richtete sich auf „die Durchführung einer Tönung ..., welche dem Barockstil überhaupt sowie der künstlerischen Eigenart Fischers von Erlach entspricht“. Die unterschiedlichen hellen Tönungen, die bis heute bestehen, sind nach einer Weisung des damaligen Präsidenten des Bundesdenkmalamtes und Kunsthistorikers Otto Demus festgelegt worden und könnten im Nachhinein betrachtet gut in das Farbklima der nachfolgenden 1950er Jahre datiert werden. Nichtsdestotrotz lesen wir in einer kommissionellen Stellungnahme des Landeskonservators von Tirol nach dem Ansetzen der Farbmuster 1947, man habe die „Pflicht, sich strengstens an die ursprünglich gewollte Raumwirkung zu halten“. Zu Fischer’schen Innenräumen sei festzustellen, „daß diesen ... eine starke Betonung des Architektonischen und ein Zurückdrängen jeder Farbe eigen ist. Diese sparsame Verwendung von Farbe ... entspricht überdies dem allgemeinen Geschmack des Hochbarock“. ²⁶ Die alte Begrifflichkeit ist hier noch ganz lebendig. Es hätte nur weniger „Abkratzen“ bedurft, um in der einheitlichen Weißfassung der Entstehungszeit das Stilbild sogar in ganzer Konsequenz bestätigt zu finden. Es war jedoch der Maßstab einer Kongruenz zwischen architektonischer und farblicher Strukturierung noch fest in den Köpfen, und die Präsenz der Farbe in dem Salzburger Kirchenraum seit dem 19. Jahrhundert hat noch Wirkung gezeigt.

Ein Pionier der Restaurierung nach Farbbefunden, wie wir sie heute verstehen, einschließlich der zugehörigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen, war der Schweizer Albert Knoepfli. An einem der frühesten Beispiele, nämlich bei der Restaurierung des Inneren der Kathedrale von St. Gallen in den Jahren 1962–67, sollte exakt nach den Befunden der Entstehungszeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts vorgegangen werden, was insbesondere bei dem opaken Grün an den Rocaillestuckaturen einiges Aufsehen verursachte. Knoepfli selbst schreibt 1966 darüber: Der Rat ausländischer Experten, „dem heutigen Empfinden durch gedämpftere Töne entgegenzukommen, gehört ins Gebiet der schöpferischen, und nicht dokumentationstreuen Denkmalpflege“. ²⁷ Wie kommt es aber dann, dass wir – rückblickend betrachtet – in St. Gallen das Farbklima der 1960er Jahre zu erkennen vermögen? Die ästhetische Verfasstheit einer jeden Restaurierung bringt es mit sich, dass Vorstellungen von Farbigkeit, von Einheit, von Harmonie und Zusammenhang, mithin also Stilvorstellungen die Blickrichtung auf die Befundlage mitbestimmen. ²⁸ Albert Knoepfli selbst erläuterte 1975 in einem Vortrag über *Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des Auseinanderrestaurierens*, wie das Verständnis vom „Gesamtfarbklima“ und von der „Gesamtsymphonik“ eine Restaurierung anleiten müsse. ²⁹

In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts reagierten Denkmalpflege und Restaurierung zunehmend auf die intensivierte – man möchte sagen – „postmoderne“ Farbwahrnehmung jener Zeit. ³⁰ Die Sektion „Architektur und Farbe“ am

Deutschen Kunsthistorikertag von 1978 war einer der Marksteine für das neue Interesse an der Farbigkeit. In einem Themenheft der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* des Jahres 1978 zu *Architektur und Farbe* hat Bernhard Rupprecht im Anschluss an die genannte Tagung etwas Entscheidendes zu den denkmalpflegerischen Konsequenzen festgestellt: Die Wahrnehmung von Farbigkeit folge „Sehgewohnheiten, die geschichtlichem Wandel unterworfen sind. Dieser vorgegebenen Rahmensituation der Sehgewohnheiten wird sich die Denkmalpflege auch nicht durch den Hinweis auf die Objektivität ihrer Befunderhebungen entziehen können“.³¹ Damit ist das Wichtigste schon gesagt, aber in der Folge hat denkmalpflegerischer Befundpositivismus überwogen und dieser hat in der Engführung der Tagesarbeit bisweilen auch etwas Dogmatisches angenommen. In Österreich hat Manfred Koller seit den späten 1960er Jahren die Stuckrestaurierung aus der bildhauerischen Materialästhetik herausgeführt und über die Oberflächen und ihre Farbigkeit zu definieren begonnen. Eine Zwischenbilanz des denkmalpflegerisch Erreichten in dieser Hinsicht wurde 1980 in der Albert Knoepfli gewidmeten Festschrift mit dem Titel *Von Farbe und Farben* vorgelegt.

Die Spannweite zwischen den Restaurierungen im Laufe des 20. Jahrhunderts haben wir schon an den Beispielen von Vierzehnheiligen und der Regensburger Alten Kapelle verfolgt. Die zunehmende Farbintensität und Schärfe in der Wiedergabe der Befundlage ist das Charakteristikum dieser Entwicklung, die wiederum die Erwartungshaltung gegenüber neuen Restaurierungen prägt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Pfarrkirche von Götzens in Tirol von 1772–75, die mit Wessobrunner Stuckaturen und einer Freskierung von Matthäus Günther als schönste Dorfkirche des süddeutschen Rokoko gilt. Eine Restaurierung der Jahre 1901–02 hatte ein stimmiges Erscheinungsbild geschaffen, in dem die barocke Farbigkeit gewissermaßen durch einen „Galerieton“ gedämpft wurde. Eine abgetönte Ausmalung mit Marmorierungen, Bronzierungen an den Stuckaturen, Überfassungen an den Altären und farbige Glasfenster haben das Rokoko in eine pathetische Schwere übergeführt, die den Zeitgenossen 1901 als „neue Pracht“ galt.³² Bei der Restaurierung von 1983–86 entschloss man sich „angesichts des einheitlichen Rokoko-Gesamtkunstwerks“, wie der Tiroler Landeskonservator damals schrieb, zu einer Wiederherstellung des Originalzustands, das heißt also zur Wiedergewinnung von hellen und reinen Farben und Vergoldungen.³³ Diese Entscheidung war naturgemäß – so wie auch 1901 – der Kongruenz zwischen Stilerwartung und zugehöriger Farbigkeit geschuldet.

So wie uns Alois Riegl erklärt, dass der „relative moderne Kunstwert“ zu bestimmten Zeiten auch zur Ablehnung von Denkmalen führen kann, so führt dieser „moderne Kunstwert“ wohl auch zur Ablehnung von Vorgängerrestaurierungen, weil ihre Ergebnisse mit unseren heutigen Stilbildern nicht zur Deckung kommen. Ersetzen wir doch in Riegls folgendem Zitat über den „relativen modernen Kunstwert“ für unseren Zusammenhang im Geiste das Wort Denkmal einfach durch das Wort Vorgängerrestaurierung, und es ist alles gesagt: „Die Anstößigkeit, Stilwidrigkeit, Hässlichkeit eines Denkmals vom Standpunkte des modernen Kunstwollens führt aber direkt zur Forderung nach Beseitigung, absichtlicher Zerstörung desselben. So gilt [namentlich] von



Abb. 13: Salzburg, Kollegienkirche, Ergebnis der Restaurierung von 1947, Zustand 2008

manchen [barocken] Denkmalen, dass wir sie ‚nicht ausstehen können‘ und ‚lieber nicht sehen möchten‘“.³⁴ Und um wie vieles höher sind die Erwartungen an neuerliche Restaurierungen, wenn – wie so oft gegenüber dem Barock – die normative Kraft und die Harmonieerwartung des Gesamtkunstwerkbegriffs mit im Spiel sind, aber dazu müssten wir jetzt ein neues begriffsgeschichtliches Thema angehen.³⁵

Wenn wir alles zusammenfassen, müssen wir sagen: Die Befunde der barocken Farbigkeit werden durch Stilvorstellungen gefiltert, gebrochen oder geschärft, und diese Stilvorstellungen entstehen nicht ohne die jeweilige zeitgenössische Ästhetik, also das „Kunstwollen“ der Zeit, wie Riegl es genannt hat. Und diese Ästhetik wird wiederum – im Zeitalter eines neuen Historismus – von den Ergebnissen unserer Restaurierungen angeleitet. Das mindert alles nicht die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit von Denkmalpflege und Restaurierung; es benennt bloß die erkenntnistheoretischen Rahmenbedingungen und die Bedingungen, unter denen barocke Stuckfarbigkeit von uns wahrgenommen werden kann.

Literatur

ERNST BACHER, Alois Riegl und die Denkmalpflege, in: ERNST BACHER (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien 1995, S. 11–48.

- Franz CARMELLE, Restaurierung der Pfarrkirche von Götzens, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XL, 1986, Heft 1/2, S. 86–88.
- Max DVÖRÁK, Denkmalkultus und Kunstentwicklung, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission, Bd. IV, Wien 1910, Beiblatt, Sp. 1–32.
- Max DVÖRÁK, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918 (2. Aufl.).
- Bernd EULER-ROLLE, Die Freilegung der Raumbfassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach. Zu Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLV, 1991, Heft 1/2, S. 78–87.
- Bernd EULER-ROLLE, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock Regional – International, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25, 1993, S. 365–374.
- Bernd EULER-ROLLE, Josef Weingartner und die Erhaltung der kirchlichen Barockkunst – Frühe Perspektiven der österreichischen Denkmalpflege in Tirol, in: Beachten und Bewahren, Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2005, S. 93–98.
- Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980.
- Harald GIESS, Die Restaurierung der Stiftsbasilika ‚Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle‘. Eine Maßnahme im Spannungsfeld zwischen historischer Substanz und barocker Raumästhetik, in: Die Alte Kapelle in Regensburg (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114), München 2001, S. 17–30.
- Achim HUBEL, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren, in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V., Dokumentation der Jahrestagung 1989 in Hildesheim, hrsg. von Achim HUBEL, Bamberg 1993, S. 81–105.
- Albert KNOEPFLI, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkard, Restauration und Renovation im Kirchenbau, Gossau 1965, S. 37–82.
- Albert KNOEPFLI Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestaurierung, in: Montfort, 18. Jg., 1966, H. 2, S. 156–185.
- Albert KNOEPFLI, Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des „Auseinanderrestaurierens“, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, Berlin 1978, S. 9–52.
- Friedrich KOBLER / Manfred KOLLER, Farbigkeit der Architektur, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, München 1981, Sp. 274–428.
- Manfred KOLLER, Architektur und Farbe. Probleme ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung, in: Maltechnik Restauro, 81. Jg., 1975, 4, S. 177–198.
- Manfred KOLLER, Der Innsbrucker Jakobsdom und die farbigen Großräume des Barock in Österreich, in: Handwerk und Genie. Eine Ausstellung aus Anlaß der Restaurierung des Domes zu Innsbruck, Innsbruck 1993, S. 6–32.
- Michael KÜHLENTHAL, Die Raumbfassung der Alten Kapelle, in: Die Alte Kapelle in Regensburg (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114), München 2001, S. 31–40.
- Peter KURMANN, Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele, in: Geschichte der Restaurierung in Europa, Bd. I, Worms 1991, S. 14–27.
- Georg LILL, Die Alte Kapelle in Regensburg und die Wiederherstellung des Innenraums, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1938/39, S. 175–182.
- Stefan NADLER/Maria HILDEBRANDT, Kath. Universitätskirche zur Unbefleckten Empfängnis Mariae in Salzburg (Kollegienkirche).

Abb. 14: St. Gallen, Kathedrale, Ergebnis der Restaurierung von 1962–67, Zustand 2006



- Dokumentation zur Bau-, Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte, Typoskript, München 2003.
- Werner OECHSLIN/Anja BUSCHOW-OECHSLIN, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Der Bezirk Einsiedeln I, Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Bern 2003.
- Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Rauffassung des 18. Jahrhunderts, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/1), München 1990, S. 217–241.
- Maria RUMER, Historienmaler Albrecht von Felsburg, in: Neue Tiroler Stimmen, Nr. 278, Jg. XLV, 4. Dezember 1905, S. 1.
- Bernhard RUPPRECHT, Architektur und Farbe, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 36, 1978, S. 2–6.
- Fortunat von SCHUBERT-SOLDERN, Betrachtungen über das Wesen des modernen Denkmalkults und seine psychischen Grundlagen, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. F., XIV, 1915, S. 1–14.
- Hans TINTELNOT, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: Rudolf STAMM (Hrsg.), Die Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956, S. 13–91.
- Oswald TRAPP, Die Wiederherstellung der St. Jakobspfarrkirche in Innsbruck, in: Amtsblatt der Landeshauptstadt Innsbruck, 13. Jg., Nr. 6, 1950, S. 1–3.
- Martin WARNKE, Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte, in: Klaus GARBER (Hrsg.), Europäische Barock-Rezeption, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20, Wiesbaden 1991, S. 1207–1223.
- Josef WEINGARTNER, Die Behandlung der kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. F., XIII, Wien 1914, S. 1–11, 25–32, 49–59, 73–86.
- Irmgard WIRTH, Mit Menzel in Bayern und Österreich, München 1974.
- Abbildungsnachweis**
- Abb. 1, 2, 3, 4, 11, 12, 13: Bundesdenkmalamt, Archiv
- Abb. 6: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
- Abb. 7, 8: Preis & Preis
- Abb. 9, 10: Bundesdenkmalamt, Archiv
- Abb. 14: F. Polleroß
- ⁶ WIRTH, Menzel, 1974.
- ⁷ Der Kunstwart, 18, München 1905, H. 13, Frontispiz.
- ⁸ RUMER, Felsburg, 1905, S. 1.
- ⁹ Mittheilungen der k. k. Central-Commission, NF., XVI. Jg., Wien 1890, S. 150.
- ¹⁰ TRAPP, St. Jakobspfarrkirche, 1950, S. 2. KOLLER, Jakobsdom, 1993, S. 8.
- ¹¹ WEINGARTNER, Barockdenkmäler, 1914, S. 25.
- ¹² EULER-ROLLE, Weingartner, 2005, S. 93 ff.
- ¹³ WEINGARTNER, Barockdenkmäler, 1914, S. 8, 28.
- ¹⁴ Schreiben des Generalkonservators Hager an das Staatsministerium vom 28. 10. 1915, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/2), München 1990, S. 297.
- ¹⁵ PURSCHE, Rekonstruktion der Rauffassung, 1990, S. 217 ff.
- ¹⁶ Laut Vorwort des bayerischen Generalkonservators Michael Petzet in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/1, München 1990.
- ¹⁷ DVÖRÁK, Katechismus, S. 42, 48.
- ¹⁸ BACHER, Riegl, 1995, S. 24 f. Vgl. auch DVÖRÁK, Denkmalkultus, 1910, Sp. 16 sowie SCHUBERT-SOLDERN, Betrachtungen, 1915, S. 8 f.
- ¹⁹ Laut Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege vom 13. 7. 1936. – GIESS, Stiftsbasilika, 2001, S. 22 f.
- ²⁰ Die Zitate stammen von dem damaligen Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Georg Lill. LILL, Alte Kapelle, 1938/39, S. 178 f.
- ²¹ KÜHLENTHAL, Rauffassung, 2001, S. 35.
- ²² KÜHLENTHAL, Rauffassung, 2001, S. 31, 36 ff. GIESS, Stiftsbasilika, 2001, S. 25 ff.
- ²³ EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 86.
- ²⁴ EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 86.
- ²⁵ Schreiben des Landeskonservators Franz Juraschek an die Zentralstelle für Denkmalschutz in Wien vom 25. 7. 1939, Zl. 689/39/II.
- ²⁶ NADLER/HILDEBRANDT, Kollegienkirche, 2003, S. 262–265.
- ²⁷ KNOEPFLI, St. Gallen, 1966, S. 174.
- ²⁸ Vgl. OECHSLIN/BUSCHOW-OECHSLIN, Einsiedeln, 2003, S. 140.
- ²⁹ KNOEPFLI, Gesamtkunstwerk, 1978, S. 9 ff. Vgl. KNOEPFLI, Stuck-Polychromie, 1965, S. 37 ff.
- ³⁰ KOLLER, Architektur und Farbe, 1975; Von Farbe, 1980; KOLLER/KOLLER, Farbigkeit, 1981.
- ³¹ RUPPRECHT, Architektur und Farbe, 1978, S. 4.
- ³² CARAMELLE, Götzens, 1986, S. 87.
- ³³ CARAMELLE, Götzens, 1986, S. 88.
- ³⁴ BACHER, Riegl, 1995, S. 95.
- ³⁵ KURMANN, Restaurierung, Worms 1991, S. 24; HUBEL, Denkmalpflege, 1993, S. 95. Vgl. EULER-ROLLE, Begriff des „Gesamtkunstwerks“, 1993, S. 365 ff.
- ¹ Grundsätze für Restauration von Kirchen, in: Christliche Kunstblätter, 1. Jg., Linz 1860, Nr. 9, S. 35.
- ² EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 78 ff.
- ³ Ueber Restauration von Kirchen, in: Christliche Kunstblätter, 2. Jg., Linz 1861, Nr. 2, S. 7.
- ⁴ NADLER/HILDEBRANDT Kollegienkirche, 2003, S. 32.
- ⁵ TINTELNOT, Barockbegriffe, 1956, S. 42 ff.; WARNKE, Barockbegriff, 1991, S. 1207 ff.

Barbara Rinn

Stuckateure des 17. und 18. Jahrhunderts nördlich des Mains

Nicht nur in der kunsthistorischen Forschung gelten die ersten Gedanken zum Thema Stuckatur des 17. und 18. Jahrhunderts den großen Schloss- und Klosteranlagen Süddeutschlands. Angesichts der teilweise durchaus gleichwertigen, wenn nicht gar in Einzelbeispielen überragenden Stuckarbeiten der gleichen Zeit in Nord- und Mitteldeutschland möchte dieser Beitrag zumindest an einen Teil dieser Ausstattungen und ihre Hersteller erinnern und gleichzeitig die Defizite der Forschung aufdecken.

Zu den Anfängen

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind es noch zumindest deutsch klingende Namen, die im Zusammenhang mit der Erstellung von Stuckarbeiten fallen. 1620 kommt, aus Frankfurt anreisend, Hans Georg Ritteln/Riedel (nachweisbar 1620–1636) an den Idsteiner Hof, der 1624 dann in Schloss Gottorf bei Schleswig arbeiten wird und später am dänischen Hof nachweisbar ist. In Marburg wird 1616 der 1587 in Frankfurt/Main geborene Stuckateur und Maler Wigand Wolff ansässig, der in den Unterlagen, wie damals allgemein üblich, als Kalkschneider bezeichnet wird. Ulrich Specht, Jörg Meissner und Heinrich Kalkem sind die Namen der ersten im Köln des 17. Jahrhunderts namentlich erwähnten Spezialhandwerker für diese besondere Art der Raumgestaltung. Die Liste ließe sich sicher beliebig

erweitern, gäbe es nur mehr Forschungen zu diesem Thema.¹ Nach derzeitigem Forschungsstand muss aber in den meisten Fällen offen bleiben, wer die Stuckarbeiten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schuf. Allein Hans Georg Ritteln's Beispiel, aber auch im kleineren Maßstab Wigand Wolffs Erwähnung, zeigt uns zudem, dass wir auch in dieser Zeit schon mit überregional tätigen „Spezialisten“ rechnen müssen, deren wirkliche „Herkunft“ uns ohne Zufallsfunde – wie in Wolffs Beispiel – verschlossen bleiben muss. Über den allerdings auch erst 1677 in Cleve arbeitenden Jan Christian Hansche² zu wissen, dass er aus Belgien kam, ist da schon eine Ausnahme, die aber zudem deutlich macht, dass der Name alleine oft wenig über die Abstammung aussagt.

Kalkstuck ist das Material der Zeit, wie es sich ja auch in der Bezeichnung der Hersteller als „Kalkschneider“ reflektiert, die allerdings gänzlich unabhängig vom verwendeten Material erfolgt. Kalkstuck lässt sich gerade im Fachwerkbau gut mit den vor allem hier üblichen Lehmgrundierungen verbinden, bedarf für seine Festigkeit allerdings unter anderem eines hohen Haaranteils in der Mischung und erlaubt keine übermäßigen Feinheiten in der Oberfläche. Kalkbasierte Farbfassungen mit ihrer materialtypischen Grobheit taten ein Übriges zur Wirkung der Oberflächen.

Es mag daher nicht verwundern, wenn in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die aus der italienischen Stucktradition schöpfenden Meister, die nun auf den Stuckmarkt drängten, im Norden und in Westdeutschland für Furore sorgten. Sie konnten auf einen Fundus von Stuckrezepten

Abb. 1: Greifenstein, ehem. Burgkapelle,
Detail der Stuckdekoration



Abb. 2: Greifenstein, ehem. Burgkapelle,
Emporenbalustrade



zurückgreifen, die das wesentlich feinere Material Gips enthielten. Hiermit ließen sich, aus der Sicht der damaligen Zeit, fast revolutionär elegant wirkende Oberflächen und Gestaltungen schaffen, die vorher nicht möglich schienen, vereinzelt frühe Beispiele solcher Arbeiten aus der Zeit der Renaissance einmal ausblendend.

Die „Italiener“³ kommen

Aber diese Spezialkünstler aus dem Süden brachten mehr mit als nur neue Materialmischungen, die sie selbstverständlich gerade gegenüber der Konkurrenz geheim hielten. Ihnen war auch die Kenntnis der oberitalienischen, wenn nicht sogar florentinischen und römischen Dekorationen zu Eigen, die sehr viel moderner waren als das, was das vom Dreißigjährigen Krieg auch künstlerisch ausgelaugte Deutschland zu bieten hatte. Und sie hatten noch weitere Wettbewerbsvorteile, die sich aus ihrer Herkunft erklärten. Die meisten dieser Spezialhandwerker stammten aus Dörfern in den Bergregionen Oberitaliens bzw. der italienischsprachigen Schweiz. Viele dieser Dörfer hatten eine lange Tradition der bauhandwerklichen Tätigkeit ihrer Bewohner. Zunächst als italienische Mauer, Steinmetze oder Festungsbauer, später vielfach auch als Maler und mit dem Aufkommen von Stuck als Dekorelement eben auch als Stuckateure waren die männlichen Mitglieder der Familien oft bereits seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts „auswärts“ tätig. Sie verfügten dadurch nicht nur über einen geübten Umgang mit Arbeiten im Zusammenhang mit Baumaßnahmen, sondern auch über bereits jahrhundertlang bewährte Ausbildungs- und Arbeitsmethoden.

Einen vierten Vorteil, der neben der Kenntnis der besseren Materialmischungen im Idealfall vermutlich ihr größter werden konnte, formulierte der Tessiner Kunsthistoriker Andrea Spiriti in diesem Jahr auf einer Tagung so: Sie konnten werden, was ihren Neigungen entsprach und waren dabei nicht (wie damals noch üblich) gezwungen, den Beruf des Vaters zu erwählen. Ob Stuckateur, Steinmetz, Baumeister, Bildhauer, Maler, Maurer oder Farbenhändler, die Bandbreite möglicher Berufe, die sich innerhalb der Familiendynastien aus diesen Dörfern und kleinen Städten ergab, war groß.⁴ Allerdings konnten diese Berufe überwiegend nur auswärts ausgeübt werden, der lokale Arbeitsmarkt bot kaum Impulse.

Welches Potential diese Spezialhandwerker hatten, erkannten auch einige Auftraggeber bereits vergleichsweise früh. So wurde der aus Weikersheim stammende Stuckateur Thomas Kuhn im Vorfeld einer Beauftragung im Rheinland 1632 bis nach Neuburg an der Donau gesandt, um dort die 1616–18 ausgeführten Stuckarbeiten der ebenfalls aus dem Tessin stammenden Castelli-Werkstatt zu studieren.⁵

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm die Konkurrenz für die Tessiner „Wanderkünstler“ in den oberitalienischen Zentren zu, zeitgleich zog die Baukonjunktur in Deutschland an. Nach der Überwindung der verheerenden Folgen des Dreißigjährigen Krieges suchte nun auch Nord- und Westdeutschland Anschluss an die Stilentwicklung, und der Bau zahlreicher kleiner und großer Schlossanlagen und Palaisgebäude im Stil des andernorts schon überlebten



Abb. 3: Detail aus Carlo Maria Pozzi, *sculptoriae*, vulgo *stuccatoriae paradigmata*, Fulda 1708



Abb. 4: Weilburg, Schloss, Orangerieflügel, Pozzi 1704

Hochbarock begann. Stuck gehörte zeitgleich nun mehr und mehr zum „Muss“ einer modernen Innenraumgestaltung, wollte man sich als Bauherr nicht allein auf Malerei verlassen.

Die Zahl der in den Quellen erwähnten „italienischen“ Stuckateure steigt in der hier behandelten Region nun spürbar. In Celle wird 1675–1681 Giovanni Battista Torielli/Tornulli tätig, er sollte später als Mitarbeiter des Brandenburger Hofstuckateurs Giovanni Simonetti Erwähnung finden. Giovanni Domenico Rosso/Rossi tritt 1669–70 im Schloss Ehrenbreitstein auf und 1674 am Schlossbau von Osnabrück.⁶ Was dieser Wechsel gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für die stuckierten Ausstattungswelten bedeutete, bezeugt eindrucksvoll die Arbeit von Giovanni da Paerni von 1686 in der ehemaligen Kapelle von Burg Greifenstein/Hessen [Abb. 1]. Ein Karnisgesims aus äußerst



Abb. 5: Oranienstein, Schloss, Castelli-Werkstatt 1707–09



Abb. 6: Klütz, Schloss Bothmer, Befunduntersuchung am Stuck

Abb. 7: Schloss Augustusburg, Treppenhaus, Stuck Atari 1748



fleischigen Früchten durchzieht den Raum, mit dem Stuckateurseisen detailliert eingeschnittene Profile begrenzen die Flächen, in die fleischige Ranken und extrem naturgetreue Fruchtgestecke eingestellt sind. Selbstbewusst steht in der Mitte der Emporenbalustrade eine äußerst lebensechte Putte, die ihre linke Hand in die Hüfte stützt und mit der Rechten dem Betrachter das Familienwappen der Paernas präsentiert. Ein Inschriftband verkündet: „IOVANNI DE PAERNI FECIT A(n)n: 1686“ [Abb. 2]. Eine an derart prominenter Stelle und auf diese äußerst direkte Art ausgeführte Künstlersignatur eines Stuckateurs sollte auch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nördlich des Mains die Ausnahme bleiben. Die Feinheit der Oberflächen und die Naturalistik der Figuren stellten in den Schatten, was man bisher von Stuckateuren (der einheimischen Tradition) kannte. Es ist daher gut verständlich, wenn diesen originär italienischsprachigen Stuckateuren schnell der Ruf vorauseilte, Stuck sehr viel geschmeidiger und moderner formen zu können als die Konkurrenz.⁷

Zu den Paernas konnte Ursula Stevens herausfinden, dass die Familie, in den Quellen auch Paernio, Pahernius und „de Paerniis“ geschrieben, aus Balerna stammt, einer Ortschaft im Tessin.⁸ Die verschiedenen Schreibweisen des Namens machen hier exemplarisch deutlich, welchen Problemen die Forschung unterworfen ist, muss immer doch auch die Zugehörigkeit aller lautmalerisch ähnlich klingenden Namen berücksichtigt werden. Ohne Prüfung des persönlichen Dekorationssystems ist zudem nur schwer zu sagen, ob es sich nicht gegebenenfalls um gleichnamige Verwandte handelt. Entsprechend den Tessiner Künstlerlisten arbeitete Giovanni Paerni oder ein gleichnamiger Sohn zudem um 1702 und 1722–33 in Deutschland und Österreich, sowie ein Hieronymus Paerni um 1700 in Deutschland.⁹

Liegen die reich ausstuckierten Kloster- und Schlossanlagen in Süddeutschland dicht an dicht, so ist es vor allem die Zufälligkeit der überlieferten Arbeiten an weit voneinander entfernten Orten, die bislang eine tiefere, übergreifende Würdigung vieler Stuckarbeiten nördlich des Mains bis auf Studien zu einzelnen Regionen wohl verhinderte. So bleibt auch die Schlosskapelle in Greifenstein ein einzelstehendes Baudenkmal, heute am Rande der zur Ruine gewordenen Burganlage, dem keine direkten Nachfolgeausstattungen in der Nachbarschaft zur Seite stehen.

Ein Einzeldenkmal durchaus hohen „Stuckranges“ in Norddeutschland stellt auch ein Raum in Lübeck dar, den laut Überlieferung ohne Quellennachweise 1698 ein Giacomo Antonio Rossi stuckierte.¹⁰ Er kann beispielhaft stehen für die vielen Stuckateure, von deren Werdegang und Familienbeziehungen wir noch nichts wissen.

Die „Italiener“ dominieren den Stuckmarkt

Um 1700 dominieren die „italienischen“ Stuckateure eindeutig den Stuckmarkt im fraglichen Gebiet. Deutsche Namen fallen kaum noch, bzw. sind vereinzelt mehr durch Zufall im Zusammenhang mit den Mitarbeiterlisten der Werkstattver-

bände geführt. Das von ihnen vertretene hochbarocke Dekorsystem, mit viel oder wenig zusätzlichem Dekor, belebt allerorten die wandfesten Ausstattungen der in dieser Zeit geschaffenen Innenräume im gehobenen Wohn- und Nutzbau.

In dieser Zeit wird in der Mitte Deutschlands ein weiterer italienischer Stuckateur tätig, der ebenfalls zu den erstrangigen Stuckateuren seiner Zeit gezählt werden muss. Carlo Maria Pozzi, wohl 1676 in Lugano geboren, gehört, fast möchte man selbstverständlich sagen, ebenfalls zu einer dieser weit verzweigten Künstlerdynastien des Tessins.¹¹ Sein stuckplastisches Können war erstklassig, und er besaß auch das Selbstbewusstsein, als einer der wenigen Stuckateure eine Folge seiner Entwürfe auf acht Blättern stechen zu lassen [Abb. 3 u. 4.]. Seine Tragik ist allerdings, dass er einerseits gerade auf Grund seines auch von ihm selbst vertretenen Ranges im Raum nördlich und unmittelbar südlich des Mains kaum Aufträge annehmen kann, da den Auftraggebern dort meist die entsprechenden Geldmittel fehlen und er andererseits seine Entwürfe 1708 und damit kurz vor dem Erscheinen des *Fürstlichen Baumeisters* im Jahr 1711 publizierte, sodass er angesichts der übermächtigen Konkurrenz, die ihm durch das bei den Bauherren schnell äußerst beliebten Druckwerks Paul Deckers (1677–1713) entsteht, ins Hintertreffen gerät. Er scheint sich für einige Aufträge als Gutachter zu behelfen, bevor er von der Bildfläche seiner bisherigen Arbeitsstandorte verschwindet.

Erfolgreich übernimmt ab etwa 1705 die Castelli-Werkstatt unter Eugenio Castelli diese Lücke, die noch effizienter, aber auch nicht in der gleichen Qualitätsklasse arbeitet und sich dank breiterer Auftragslage besser halten kann [Abb. 5].

Auch für die weitgestreute Familiendynastie der Castelli würde man sich detaillierte Forschungen wünschen. Dank der Familienforschungen von Johann Georg Fuchs aus Limburg wissen wir zumindest, dass sich Eugenio Castelli (geboren 1675/76 in Bissone/Tessin) um 1714 in Limburg/Lahn niederlässt und schnell in den Rat der Stadt aufsteigt. Er starb mit 86 Jahren am 7. 12. 1761 in Limburg. 1714 hatte er in Koblenz eine Anna Sara Triack geheiratet. Bei den Taufen von zweien seiner sieben in Limburg nachweisbaren Kinder traten seine Brüder Cyprian 1717 (u. a. 1706 mit den Lucchese in Meiningen tätig) und 1720 Giuseppe Antonio als Paten auf.¹² Auf die Werkstatt, die Eugenio Castelli leitete und in der zumindest zeitweilig auch Antonius Genone (Familie Genone aus Argono/Tessin) mitarbeitete, gehen u. a. Stuckaturen in den Schlössern von Hardamar (1705–1710), Philippsruhe bei Hanau (1706–1707), Weilburg (1707–1709), Oranienstein (1707–09), Neuwied (1714/15) und Mannheim (1723) zurück. Die Liste ließe sich noch weiter verlängern. Sein Beispiel zeigt aber auch, dass das von der Forschung immer gerne postulierte Modell des „Wandkünstlers“ sich für ihn wie für viele andere Stuckateure seiner Zeit bereits überlebt hatte. Oft schon an einem der Arbeitsorte geboren, ließ sich diese Generation der „Italiener“ zumindest nördlich des Mains durchaus gerne mit ihren Familien dort nieder, wo genügend Auskommen im Umkreis möglich schien.

Ein Namensvetter Eugenio Castellis, Carlo Pietro Castelli (tätig 1723–um 1750), arbeitet zeitweilig in Werkstatt-



Abb. 8: Brühl, Schloss Augustusburg, Gardensaal, Stuck Morsegno 1753



Abb. 9: Brühl, Schloss Augustusburg, Gardensaal, Detail Puttenkopf

gemeinschaft mit Carlo Pietro Morsegno (der sich 1747 in Brühl/Rheinland niederließ und 1772 dort auch starb) für den Bonner Hof. Beide erhalten an der Bonner Fürstenstraße 1723 einen Bauplatz vom Erzbischof geschenkt,¹³ der sie damit sicherlich an seine Residenz binden wollte.

Wie die Arbeitsabläufe, die Arbeitsteilung, die Auftragsvergabe und der Herstellungsprozess bei italienischen Werkstätten gestaltet waren, konnte am Beispiel der Mogia-Werkstätte in Norddeutschland dargestellt werden.¹⁴ Ergänzend zu den Forschungsergebnissen von damals konnten nun auch die familiären Verflechtungen dieser Werkstatt zumindest teilweise geklärt werden. So gehören die Hamburger Mogias zu einer Familie von Tessiner Stuckateuren und Baumeistern, deren Mitglieder ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen tätig waren. Im Norden Deutschlands tritt aber zunächst der 1664 in Aranno/Tessin getaufte Stuckateur Dominco Carbonetti in Erscheinung, der im Zusammenhang mit der in Hamburg ansässigen Werkstatt des Carlo Tagliata 1692/93 in Coburg arbeitet. Er kann als enger Freund der Mogia angesehen werden, die spätestens ab 1696 im Norden auftauchen und bis 1719 immer wieder zusammen mit ihm Erwähnung finden werden. 1698–99 ist seine Zusammenarbeit mit Joseph Mogia bei Stuckarbeiten am Schloss Gottorf dokumentiert, jenem Joseph Mogia, der bis zu seinem Tod 1739 in Hamburg als Leiter der äußerst



Abb. 10: Knoop/Schleswig-Holstein, Herrenhaus, Stuck Francesco Antonio Tadei, um 1797

erfolgreichen Werkstatt (sieben unmittelbar belegbare Aufträge und 28 zugeschriebene Arbeiten von insgesamt nur rund 55 im gleichen Zeitraum ausgeführten Stuckarbeiten in der Region) auftreten wird. Zu seiner Vita konnte Ursula Stevens ergänzen, dass er ca. 1655 geboren wurde und sich „Magio“ nannte, obwohl die Familie eigentlich „Maggi“ hieß.¹⁵ Die Maggis stammten aus Bruzella im Tessin und waren mit dem in Würzburg tätigen Giovanni Pietro Magni wie auch mit der schon erwähnten Stuckateursfamilie der Pozzi verwandt. Joseph Mogia wurde jedoch nicht in Bruzella geboren, sondern wohl an einem Arbeitsort seines Vaters, bei dem es sich einer alten Notiz nach um den vor allem in Tschechien tätigen Architekten Giacomo Antonio de Maggi (gest. 1706 in Budweis) handelte. Dieser Giacomo Maggi war mit einer Bossi (aus der weitverzweigten Stuckateursfamilie der Bossi) verheiratet, deren Schwester 1647 einen Bruder des Würzburger Baumeisters Antonio Petrini ehelichte. Tatsächlich tritt auch ein Giacomo (Jacob) Mogia kurzzeitig im Norden auf, wenn auch in etwas unrühmlichem Zusammenhang.¹⁶

Dieser kurze Blick auf die engen verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Verflechtungen alleine einer Familie, die von Würzburg bis Böhmen reichen, macht deutlich, mit wie vielen Einflüssen bei diesen Stuckateursdynastien gerechnet werden muss. Und auch die erhaltenen Arbeiten der Mogia-Werkstatt demonstrieren, wie die Zusammensetzung des Teams auch die Ausführung der Stuckatur beeinflusst. So treten nach dem Tod Antonio Mogias 1726, der selbst

nur bei einem Ausstattungsauftrag namentlich in Erscheinung tritt, die für die Mogia-Werkstatt vorher typisch gewesenen Putten nicht mehr auf – eine Tatsache, welche die oft noch fest in den Köpfen verankerte Idee des „alleinigen Künstlergenius“, die sich beim Stuck meist am Namen des Werkstattleiters fest macht, deutlich in Frage stellt. Dennoch machen Zuschreibungen Sinn, da sie ja die Gesamtheit des Teams betreffen, die sich, insbesondere bei erfolgreicher Zusammenarbeit, oft über Jahre kaum änderte. So erklärt aber auch, warum auch in Raumfolgen, die der gleichen Werkstatt zuzuschreiben sind, Stuckarbeiten mit sehr guten und eher schlecht gearbeiteten Figurenmotiven nebeneinander stehen können. Das Beispiel der Werkstatt Mogia zeigt aber auch, dass bezüglich der Stuckateure nördlich des Mains ein Forschungsansatz immer lokal- und landschaftsübergreifend erfolgen muss, möchte man aussagekräftige Resultate haben.

Materialverwendung und Farbbefunde

Für die Forschung von besonderem Interesse sind auch die Ergebnisse der Befunduntersuchungen, die im Rahmen der derzeit anlaufenden Restaurierung der Mogia-Arbeiten aus der Zeit um 1728 im landläufig als Schloss bezeichneten Herrenhaus Bothmer in Klütz/Mecklenburg-Vorpommern getätigt werden konnten.¹⁷ Sie bestätigten den bereits archivalisch für andere Tätigkeitsorte nachgewiesenen Bezug von Gips und Kalk durch die Werkstatt wie auch einige andere Beobachtungen.¹⁸ So verwendete die Werkstatt in Bothmer eine Stuckmischung auf Kalkbasis mit Gipsanteil, der in einer Oberflächenschicht höher war (feinere Oberflächengestaltung). Die Grundsicht zeigt dementsprechend auch einen höheren Haaranteil. Bestätigt werden konnte auch die schon bei einer Freilegung von Arbeiten der Mogia-Werkstatt in Rostock beobachtete Schwärzung der Pupillen, die in Bothmer mittels kleiner dort eingebrachter Kohlestückchen vorgenommen wurde.¹⁹ Die untersuchten figurierten Köpfe [Abb. 6] zeigten zudem eine Rotfärbung der Lippen und eine in Farbe angedeutete Binnenstruktur der Haare. Dies ist insofern von Interesse, als es in Bothmer offensichtlich, wie leider so oft im Norden Deutschlands, nicht mehr zum Einsatz eines Freskomalers kam, der die hier nun leeren Mittelspiegel, die eindeutig auf eine Ergänzung durch den Maler angelegt sind, gefüllt hätte. Der Befund in Bothmer demonstriert daher, dass diese Arbeiten, das „Lebendigwerden“ der Figuren, noch durch die Stuckateure ausgeführt wurden und nicht in den Aufgabenbereich des Dekorationsmalers fielen. Die Stuckaturen in Bothmer wiesen zudem auch jene weißfarbene Schutzfassung auf, wie sie auch eine Stuckdecke der gleichen Werkstatt in Lübeck (Königstraße 23) zeigte, die allerdings darüber noch eine farbige Fassung erhielt (auch dort fanden sich eingeschwärzte Pupillenpunkte).

Eine solche Schutzfassung wie auch die Einfärbung figuraler Stuckteile kann daher als typisch für die Mogia-Werkstatt angesehen werden. Bestätigt wurde zudem auch der optische Befund, dass die Werkstatt nicht mit gegossenen oder per Model vorgefertigten Figurenteilen arbeitete, sondern überwiegend in Ansatzstucktechnik (nur die Blüten und Früchte der entsprechenden Blumen- und Fruchtarrangements dürften per Versatz gefertigt sein).

Ganz anders der Befund zu den geringfügig später ausgeführten Stuckarbeiten im Schloss Augustusburg in Brühl. Während der Stuck im Treppenhaus 1748 durch Giuseppe Atari und sein Team ausgeführt wurde [Abb. 7], der als erstklassiger Figurist zwar vom Kölner Erzbischof extra zu seiner Residenz berufen wurde, dennoch aber und ungeachtet diesbezüglicher Anfragen des Stuckateurs nicht Hofstuckateur werden durfte, arbeitete im Gardensaal die Werkstatt des auf Weisung des Erzbischofs als Hofstuckateur auftretenden Carlo Pietro Morsegno. Die hier 1753 entstandenen Figurenteile [Abb. 8] sind unter Zuhilfenahme von Modellen und gegossenen Stuckteilen erstellt.²⁰ Karin Keller konnte vier Grundformen von Puttenköpfen feststellen, die ihre Individualität vor allem durch die frei modellierten Haare erhielten. Ähnliches fand Ulrich Knapp auch bei seiner Untersuchung von Arbeiten der Wessobrunner Schule heraus.²¹

Als Material verwendete die Morsegno-Werkstatt im Kern einen Kalkmörtel mit Sandzuschlag in der Korngröße 1–2 mm. Der Mantelstuck besteht aus hellbeigefarbenem Kalkmörtel mit Zuschlägen und hohem Bindemittelanteil. Die Oberflächen waren sehr glatt und verdichtet und offensichtlich auf Sicht gearbeitet. Zumindest an den Figuren wurden diese Oberflächen zudem poliert, sodass sie die Anmutung von Marmorflächen erhielten [Abb. 9]. Auch aus kunsthistorischer Sicht ist es daher von Interesse, dass der Hof Morsegno dem deutlich „hochkarätigeren“ Artari vorzog, auch wenn dieser bessere und schnellere Arbeit als sein Konkurrent anbot, wie Gisbert Knopp belegen konnte.²²

Die Befunde sowohl für die Mogia-Werkstatt wie auch für die Morsegno-Werkstatt verdeutlichen aber auch, wie problematisch Aussagen zur geplanten oder ausgeführten Farbgestaltung von Stuckausstattungen sind, solange, wie leider noch oft, keine detaillierten Befunduntersuchungen vorliegen. Auch die Tatsache, dass hochklassige Stuckarbeiten wie z. B. die reich stuckierten Raumfolgen des Neuen Schlosses Neustadt-Glewe der Mogia-Werkstatt wie auch Bothmer eben keine Fresken aus der Hand etwa eines Carlo Carlone (Schloss Augustusburg) erhielten, verhindert noch immer die Wahrnehmung ihres Stellenwertes in der Forschung.²³

Sicher nicht von ungefähr entsteht nach dem Tod Joseph Mogias 1739 kurzzeitig ein Vakuum im Norden, das zumindest in Plön mit der nun extra anfallenden Anreise eines Italieners aus Kopenhagen überbrückt werden muss, bis sich auch hier neue Kräfte niederlassen, die nun auch die Stilstufe des Rokoko einführen.

Bandelwerk, Rokoko und Klassizismus

Nach Hamburg kommt 1744 der aus Meride stammende Giuseppe de Martini, der vorher in Leipzig und in Berlin tätig war.²⁴ Sein Sohn Carlo Donato (geb. 27. 10. 1724 in Meride) bleibt schließlich im Norden und ist für einige der im Detail ebenfalls noch unerforschten norddeutschen Stuckaturen des Rokoko verantwortlich. Ob die Martinis auch in Mecklenburg die Lücke füllen, bedarf ebenfalls noch der detaillierteren, länderübergreifenden Forschung.

Nach der Veröffentlichung des Vorlagenwerkes *Fürstlicher Baumeister* 1711 und der damit verbundenen flächenübergreifenden und endgültigen Einführung der Bandelwer-



Abb. 11. Gelting/Schleswig-Holstein, Herrenhaus, Signatur Michel Angelo Tadei, um 1777

kornamentik nördlich des Mains sind es nun wieder die von deutschen Stuckateuren geführten Werkstätten, die zumindest vereinzelt etwas Boden gut machen können. In Fulda wird der aus Bamberg kommende Andreas Schwarzmann (um 1685 Waldsassen–1739 Fulda) Hofstuckateur, in Mainz und Köln existieren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Stuckateurszünfte, die mit nicht-italienischen Meistern besetzt waren.²⁵ Dennoch bleiben in vielen Regionen die oftmals schon in der vierten Generation in Deutschland arbeitenden „Italiener“ tonangebend.

Im Norden endet das 18. Jahrhundert mit dem Auftreten der Brüder Michel Angelo (1755–1831) und Francesco Antonio (1767–1827) Tadei aus Gandria/Tessin. Der jüngere Bruder Francesco Antonio heiratete 1800 eine Schleswigerin, konvertierte und ließ seinen Namen in Tadey ändern.²⁶ Er blieb in Schleswig und schuf die Stuckdekorationen nicht weniger norddeutscher Herrenhäuser seiner Zeit [Abb. 10 u. 11]. Auch im Westen wird der Klassizismus im Stuck ebenfalls durch einen „Italiener“ vertreten, den Tessiner Pietro Nicola Gagini (1747–1811/13) aus Bissone.²⁷

Schlussbemerkungen

Im Gegensatz zu den dichter und reicher mit gemalten Dekorergänzungen ausgestatteten Kloster- und Schlossanlagen Süddeutschlands sind die Stuckdekorationen nördlich des Mains vereinzelter und erhielten oft, insbesondere ganz im Norden, nicht einmal ihr endgültiges Aussehen. Erschwerend kommt hinzu, dass nach 1800 so viel Wissen über die im 17. und 18. Jahrhundert angewendeten Techniken verloren ging, sodass noch immer – auch in aktuellen Abhandlungen zur Stuckatur – technisch unsinnige Angaben getätigt werden.

Es dürfte auch diesem Wissensverlust geschuldet sein, dass die Rolle des Stuckateurs in nicht wenigen Publikationen vor allem mangels Wissens zum rein ausführenden Handwerker abgewertet wurde und wird. Zuschreibungen von Entwürfen gingen dementsprechend an Baumeister bzw. an am Bau beschäftigte Dessinateure, oft auch ohne eine eigene Entwurfsleistung der Stuckateure überhaupt zu prüfen. Allerdings zeichnete z. B. der Stuckateur Giovan Battista

Clerici im Jahr 1705 für den Lübecker Baumeister Petrini Entwürfe, ohne dass er als „Entwerfer“ des Gezeichneten gelten darf.²⁸ Die Auftraggeberin in Oranienstein hielt um 1707 alle Baubeteiligten an, sich an die Vorgaben ihres Architekten Daniel Marot zu halten, nur die Castelli-Werkstatt durfte eigene Entwürfe vorlegen.²⁹ Welche Rolle spielte also der Dessinateur Johann Adolf Biarelle wirklich in Augustusburg? Können wir wirklich sicher sein, dass er die Stuckdekorationen nicht nur für die Morsegno-Werkstatt, sondern auch für den in seiner Zeit schon prominenten Stuckateur Giuseppe Atari entwarf und nicht nur zeichnete? Ohne weitere Untersuchungen zu den Stuckateuren und ihrer Tätigkeit werden wir es nicht erfahren.

Stuck ist (und bleibt?) in der Kunstgeschichte gerade nördlich des Mains ein so genanntes „Orchideenthema“. Es wäre zu wünschen, dass die Forschung in Zukunft hier durch zahlreichere Einzeluntersuchungen, zumindest aber häufigere restauratorische Befunde und Materialanalysen weiter vorankäme.

Literatur

- Geoffrey BEARD, *Stuck. Die Geschichte plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Ludwig Baron von DÖRY, *Die Stukkaturen der Bandelwerkzeit in Nassau und Hessen (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 7)*, Frankfurt am Main 1954.
- Ludwig Baron von DÖRY, *Die Tätigkeit italienischer Stuckateure 1650–1750 im Gebiet der Bundesrepublik Deutschland mit Ausnahme von Altbayern, Schwaben und der Oberpfalz*, in: Eduardo ARSLAN (Hrsg.), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, Bd. 2, Como o. J. (1964), S. 129–159.
- Wijnand V. J. FREILING, *Stucwerk in het Nederlandse Woonhuis, uit de 17e en 18e eeuw*, Leeuwarden 1996.
- Johann Georg FUCHS, *Limburger Patriziat 1500–1800. Materialsammlung zur Geschichte ratsfähiger Familien in Limburg an der Lahn*, Limburg 1993.
- Johann Georg FUCHS, *Limburger Altstadtbauten. Bürger und Begebenheiten*, 2. ergänzte und verbesserte Auflage, Limburg 2006.
- Wilfried HANSMANN, *Die Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl*, Bd. 1. Beiträge zu Bau- und Kunstdenkmalern im Rheinland, Worms 2002.
- Werner HEUNOSKE, *Die Brenni: Tessiner Barockstukkatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710)*, Diss. Phil. Erlangen-Nürnberg 1999 (Microficheveröffentlichung).
- Sigrid HOFER, *Zur Stuckausstattung der Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl. Der „Zierrath“ in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Hans M. SCHMIDT (Hrsg.), *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*. Katalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Köln 1989, S. 127–142.
- Karen KELLER, K. BRAKENBUSCH, *Restauratorische Untersuchung Brühl, Schloss Augustusburg, Gardensaal*, Köln/Brühl 2008 (unveröffentlichte restauratorische Untersuchung, Aktenordner Augustusburg, Rheinisches Amt für Denkmalpflege im LVR, Brauweiler).
- Ulrich KNAPP, *Die Stukkaturen der sogenannten „Schmüzer-Gruppe“*, in: *Historische Ausstattungen. Jahrbuch des Arbeitskreises für Hausforschung*, Bd. 50, Marburg 2004, S. 473–485.
- Gisbert KNOPP, *Nöte und Sorgen italienischer Stuckateure in kurkölnischen Diensten*, in: Hans M. SCHMIDT (Hrsg.), *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*. Katalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Köln 1989, S. 143–152.
- Inge KRUSCH-BAUER, Andreas Schwarzmann, *Ein Stuckateur in Fulda (1708–1739)*, in: *Fuldaer Geschichtsblätter* 69 (1993), S. 1–92.
- Barbara RINN, *Italienische Stukkatur des Spätbarock zwischen Elbe und Ostsee – Studien zu den Werkstätten italienischer Stuckateure in Hamburg und Schleswig-Holstein unter Berücksichtigung ihrer Arbeiten in Mecklenburg-Vorpommern und Dänemark (1685–1740)*, Diss., Kiel 1996 (Microficheverfilmung).
- Barbara RINN, *Gottorfer Stukkaturen – Zeugen barocker Prachtentfaltung*, in: Heinz SPIELMANN und Jan DREES (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock, Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713*. Ausstellungskatalog Bd. 1, Schleswig 1997, S. 152–156.
- Barbara RINN, *Italienische Stuckateure zwischen Elbe und Ostsee. Bau + Kunst (Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 1)*, Kiel 1999.
- Barbara RINN, *Stukkatur im Rheinland*, in: *Historische Ausstattungen. Jahrbuch des Arbeitskreises für Hausforschung*, Bd. 50, Marburg 2004, S. 473–485.
- Barbara RINN, *Stukkatur im Haus Barfüßlerstraße 2 in Marburg*, Marburg 2004 (unveröffentlichtes Gutachten für das Bauamt der Stadt Marburg, Archiv des Instituts für Bauforschung und Dokumentation e. V. [IBD] Marburg).
- Barbara Rinn, *Die „Kölner Decke“ – ein bis in die Niederlande exportierter Stuckbestseller der Barockzeit*, in: *Geschichte in Köln*, Bd. 55 (2008), S. 37–62.
- Moritz STERN, *Chronicon Kiliense tragicumcuriosum 1432–1717, Die Chronik des Asmus Bremer Bürgermeisters von Kiel*, Kiel 1916.
- Ursula STEVENS, *Francesco Pozzi: 1704 Bruzella–1789 Castel San Pietro; ein Wanderstuckateur aus dem Tessin*, Mendrisio 2007.
- Ursula STEVENS, *Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Baumeistern Petrini aus Caneggio im Muggiotal, Tessin, dem Maler Petrini aus Carona, Tessin, und den Baumeistern Serro aus Roveredo Graubünden*, in: *Bollettino Genealogico della Svizzera Italiana*, Jahr 12, Nr. 12, Ausgabe Dezember 2008, S. 3–19.
- Fred STORTO, *Oranienstein – Barockschloss an der Lahn. Geschichte eines Stammschlusses des niederländischen Königshauses*, Koblenz 1994.

Bildnachweis

Abb. 1–7 und 10–11 Barbara Rinn, Köln/Marburg, 1993–2010.

Abb. 8–9 Dipl. Restauratorin Karin Keller, Köln 2008.

¹ Zu Ritteln siehe RINN, *Gottorfer Stukkaturen*, 1997, S. 153–156, zu Wolff siehe RINN, *Gutachten Barfüßlerstraße 60*, S. 10. Zu den Kölner Stuckateuren siehe RINN, *Kölner Decke*, 2008, S. 49–51.

² FREILING, *Stucwerk Niederlande*, 1996, S. 333.

³ Italiener steht hier deshalb in Anführungszeichen, da diese Stuckateure zumeist aus der italienischsprachigen Schweiz stamm-

- ten, dennoch aber zumeist als „Italiener“ verstanden wurden; siehe hierzu u. a. RINN, *Stuck Rheinland*, 2004, S. 475.
- ⁴ Alleine aus dem Dorf Bissone im Kanton Tessin/Schweiz (auch 2009 nur rund 820 Einwohner) machten sich vom 15. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert mindestens vier Bildhauer, zwei Architekten, zwei Maler und drei Stuckateure aus acht verschiedenen Familien im Ausland einen Namen.
- ⁵ Freundlicher Hinweis von Klaus Jörns/Düsseldorf. Thomas Kuhn wird in den Quellen wie bereits angesprochen und zeit-typisch noch als Kalkschneider geführt. Die Brüder Michele und Antonio Castelli bei Beard noch als „Casselli“ geführt (BEARD, *Stuck* 1989, S. 209). Wenn hier von Werkstatt die Rede ist, so meint diese Bezeichnung nicht eine künstliche Hierarchie, sondern bezeichnet neutral das für diese Arbeiten notwendige Team.
- ⁶ Zu beiden Künstlern und ihren Lebensläufen/Arbeiten fehlen noch Forschungen. Namens Erwähnung bei DÖRY, *Stuckateure BRD*, 1964, S. 129.
- ⁷ Die „Kölner Decke“, von Kölner Stuckateuren auch nach 1670 noch bis ca. 1795 ausgeführt, obwohl schon lange nicht mehr modern, demonstriert, wie das Fehlen des direkten Einflusses italienischer Stuckateure zur Stagnation führte (s. RINN, *Kölner Decke*, 2008, S. 42–62). Gleiches lässt sich auch in Irland beobachten, wo Stuckaturen aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und vor der Ankunft der erst um 1730 dort tätig werdenden italienischen Stuckateure verdeutlichen, wie die deutsche Stuckwelt ohne diese kleine italienische Revolution der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgesehen hätte. Auch dort wurden die Motive vom Anfang des 17. Jahrhunderts noch bis zur Ausbreitung der neuen Formen (durch die Italiener) weiterverwendet.
- ⁸ Freundlicher Hinweis von Ursula Stevens/Castel San Pietro. Frau Stevens betreut auch eine noch im Aufbau befindliche Internetpräsentation zu den Tessiner Meistern (www.tessinerkuenstler-ineuropa.ch). Vermutlich identisch oder verwandt ist sicher auch der Johann (Giovanni) Bajerna, der 1707 im Umkreis der Castelli-Genone-Werkstatt erwähnt wird; DÖRY, *Stuckateure BRD*, 1964, S. 129.
- ⁹ Freundlicher Hinweis von Ursula Stevens/Castel San Pietro.
- ¹⁰ RINN, *Italienische Stuckateure*, 1999, S. 227–231.
- ¹¹ Die Familie Pozzi stammt ursprünglich aus Castel San Pietro, Zweige der Familie gingen später nach Lugano. Leider tritt der Taufname Carlo Maria in dieser Familie häufiger auf, so dass Ursula Stevens die Taufe 1676 in Lugano, Andrea Spiriti jedoch in Castel San Pietro annimmt. Freundlicher Hinweis Ursula Stevens/Castel San Pietro bzw. Andrea Spiriti/Schweiz. Zu Pozzis Arbeiten in Hessen und Rheinland-Pfalz siehe DÖRY, *Bandelwerkzeit*, 1954.
- ¹² Johann Georg Fuchs dokumentiert für Castelli einen Hauswerb 1722 am Salzmarkt (heute Salzmarkt 17/19) und die Übernahme des Hauses seiner Schwiegereltern (Haus Plötze 16), das er 1761 seiner Tochter Elisabeth vererbte; FUCHS, *Limburger Altstadtbauten*, 2006, S. 87 und FUCHS, *Limburger Patrizier*, 1993, S. 53–54.
- ¹³ KNOPP, *Nöte Stuckateure*, 1989, S. 349.
- ¹⁴ RINN, *Italienische Stukkatur*, 1996 und RINN, *Italienische Stuckateure*, 1999.
- ¹⁵ Alle Hinweise zur Familie Maggi dank freundlichem Hinweis von Ursula Stevens/Castel San Pietro. Zur Familiengeschichte der Petrinis: STEVENS, *Verwandschaft Petrinis*, 2008, S. 9.
- ¹⁶ 1696 wird ein Giacomo Mogia zusammen mit dem schon erwähnten Dominico Carbonetti in Kiel zu einer Geldstrafe verurteilt, da beide den im Januar des Jahres begangenen Totschlag eines Stuckateurs namens Jacob Piazza aus Tirano/Lombardei an seinem Kollegen Jakob Pini aus dem nahegelegenen Gresso nicht verhindert hatten; freundlicher Hinweis von Martin Lorenz/Altenhof, der auf die Fundstelle STERN, *Bürgermeister*, 1916, S. 356 verwies.
- ¹⁷ Alle Ergebnisse der Befunduntersuchungen zu Bothmer dank freundlichem Hinweis von Restaurator Heiko Brandner/Schwerin.
- ¹⁸ RINN, *Italienische Stuckateure*, 1999, S. 63–66.
- ¹⁹ Die sicher auch an den Putten der reich figurierten Stuckdecken im Neuen Schloss in Neustadt-Glewe vorhanden gewesene Schwärzung der Pupillen wurde im Rahmen der Restaurierung zwischen 1995 und 1997 nicht rekonstruiert, auch liegt zu diesem Objekt, wie auch zur kurz vorher vorgenommenen Restaurierung in Rostock, bedauerlicherweise kein Untersuchungsbericht vor.
- ²⁰ Alle Angaben zu den Restaurierungsergebnissen aus KELLER/ BRAKENBUSCH, *Restaurierungsbericht Gardensaal*, 2008, S. 15–18.
- ²¹ KNAPP, *Schmüzer-Gruppe*, 2004, S. 333.
- ²² KNOPP, *Nöte Stuckateure*, 1989, S. 349–355. Eine Untersuchung der Stils der Morsegno-Werkstatt ebenso wie die Untersuchungen der Arbeiten im Team mit Castelli bleibt noch immer ein Desiderat. Solange dies so bleibt, erscheint es zweifelhaft, beide als mehr oder minder rein handwerkliche Ausfühler von Entwürfen anderer zu sehen, wie dies Wilfried Hansmann und ihm folgend Sigrid Hofer postulieren; Hansmann zuletzt: HANSMANN, *Augustusburg*, 2002, S. 349, HOFER, *Stuckausstattung Augustusburg*, 1989, S. 333.
- ²³ Werner Heunoske musste 1996 feststellen, dass der weit nördlich des Mains arbeitende Carlo Enrico Brenno (1688–1745) der beste Figurist war, der aus der Stuckateursdynastie der Brenni hervorging; HEUNOSKE, *Brenni*, 1999, S. 345.
- ²⁴ Alle Hinweise zur Familie de Martini und ihrer Tätigkeitsorte vor ihrem Eintreffen in Hamburg dank freundlichem Hinweis von Ursula Stevens/Castel San Pietro.
- ²⁵ Zu Schwarzmann siehe KRUSCH-BAUER, *Schwarzmann*, 1993. Zur Kölner Stuckateurszunft siehe RINN, *Stuck Rheinland*, 2004, S. 482, in den dort zitierten Quellen wird um 1750 auch die Mainzer Stuckateurszunft erwähnt, bei der sich die Kölner Stuckateurszunft Anregungen zur Ausgestaltung ihrer Meisterprobe holte.
- ²⁶ Michel Angelo Tadei starb in Gandria und war seit 1782 mit einer Francesca Brillì verheiratet. Er signierte seine Arbeiten im Herrenhaus Gelting 1777–1782 und Schloss Augustenburg/Dänemark 1777. Francesco Antonio Tadei konvertierte später und änderte seinen Nachnamen in Tadey. Ihm können Stuckarbeiten in rund 20 Objekten zugeschrieben werden. Informationen zur Familiengeschichte dank freundlichem Hinweis von Wulf Hermann/Kiel.
- ²⁷ FRELING, *Stucwerk Niederlande*, 1996, S. 333. Angaben zur Herkunft von Gagini (er signierte Gagini, auch wenn der Familienname Gaggini geschrieben wird) dank freundlicher Auskunft von Ursula Stevens/Castel San Pietro.
- ²⁸ RINN, *Italienische Stukkaturen*, 1999, S. 239.
- ²⁹ TORTO, *Oranienstein*, 1994, S. 239.

Karl Möseneder

Correggios Synthese – Zu einem Bild- und Rahmensystem der Renaissance und des Barock

Im Zuge der Ablösung der gotischen Architektur durch eine schließlich an der vitruvianischen Lehre von den Säulenordnungen orientierten Baukunst bildete sich zunächst in Italien, dann auch nördlich der Alpen ein neues architektonisches Rahmensystem aus: Statt Bündelpfeilern oder polygonalen Stützen rhythmisierten nun Säulen, Pfeiler und Pilaster die Bauten; an den Decken ersetzten Gurtbögen und einfache geometrische Felder die zunehmend komplexer gewordenen Rippenfigurationen. Fortan konstituieren tragende und lastende Architekturglieder ein System von Senk- und Waagrechten, das die Raumgrenzen als gerahmte Schaulflächen ausprägt und auf diese Weise das Tektonische mit dem Bildmäßigen verbindet.

Die Grundlagen für die Ausbildung entsprechend großer architektonischer Rahmen wurden in Italien während des Quattrocento gelegt.¹ Die Möglichkeiten zur Ausdifferenzierung und Binnengliederung der Felder entwickelte dann das Cinquecento, vorrangig unter Benutzung eines Materials, das – gleichfalls antikisch legitimiert – sowohl in architektonische, ornamentale als auch plastisch-bildhafte Dienste treten konnte, nämlich der Stuck.²

Nördlich der Alpen zeigten sich diese Neuerungen im großen Stil am frühesten in der 1597 vollendeten Münchener Michaelskirche.³ Die illusionistische Deckenmalerei, ein weiteres epochenspezifisches Phänomen, wurde erstmals konsequent im 1628 geweihten Salzburger Dom durch Stuckrahmen ins Raumbild integriert [Abb. 1]. Santino Solari war es, der im Großen also das umsetzte, was Baldassare Peruzzi 1504–1506 kleinformig mit der Ausgestaltung der Chorkapelle von S. Onofrio in Rom begann, nämlich die Bindung der Malerei an einen architektonischen Ort mit Hilfe von Stuck.⁴ Sind es dort Rippen, die an der Apsis über

einem Pilastergerüst einen Gemäldezyklus in Kassettenform rahmen, so sind es in Salzburg am Tonnengewölbe doppelte Gurte, die jochweise mit fünf Stuckrahmen die Fresken des Florentiners Arsenio Mascagni einfassen – im Langhaus einen Passionszyklus, in den Konchen des Chores überwiegend Szenen des nachösterlichen Geschehens. Die Ovalgemälde am Tonnenscheitel gewähren in Untersicht schräg auf den Betrachter im Kirchenraum bezogene illusionistische Ausblicke: an den Gewölben im Osten Lichtglorien mit der Auferstehung Christi, der Himmelfahrt Mariens und der Glorie des hl. Franziskus. Die beiden jeweils hochrechteckigen, im Winkel von 90 Grad stehenden Fresken über dem Hauptgesims sind indes wie buntfarbige Tafelgemälde konzipiert, folgen also nicht dem Prinzip „dal di sotto in sù“, sondern dem des „quadro riportato“.⁵ Dazwischen liegen querovale Kartuschen, die in ihrer monochromen Farbigkeit einen anderen, dritten Realitätsgrad vertreten: jenen als distanzierte Gegenstände.⁶

Voraussetzungen und Anfänge

Die Basis für eine solche Differenzierung von Bildern nach Realitätsgraden, genauer nach Illusionsstufen, Achsen, Blickwinkel, Rahmen und Farbigkeit, hatte Michelangelo mit der Sixtinischen Decke 1508–1512 gelegt.⁷ Dort sind bekanntlich in rhythmisch alternierenden breiten und schmalen Travéen auf einem Muldengewölbe die Schöpfungsgeschichte und Gestalten des Alten Testaments als heilsgeschichtliche Voraussetzungen für die von verschiedenen Malern gegen Ende des 15. Jahrhunderts an den Wänden

Abb. 1: Arsenio Mascagni, *Lebensgeschichte Jesu*, 1623–1628, Salzburg, Dom, Langhaus



Abb. 2: Antonio Correggio, *Christus, Bekehrung Pauli und Heilung des Lahmen*, 1523, Parma, S. Giovanni Evangelista, Del Bono-Kapelle





Abb. 3: Daniele da Volterra, Erschaffung Evas, 1550–1553, Rom, S. Trinità dei Monti, Rovere-Kapelle

dargestellten Entsprechungen von Altem und Neuem Bund (Gegenüberstellungen von Moses und Jesus) wiedergegeben. Seitlich der Fenster entwickelt sich ein Papstzyklus, der mit seinem Rahmensystem die Deckengestaltung ähnlich vorstrukturierte wie die Rahmung der Quattrocentofresken.

In den Querachsen zu den Szenen der Genesis sitzen Sibyllen und Propheten auf steinernen Thronen. Ihr Abschlussgebälk ist zugleich Teil jenes verkröpften Kranzgesimses, das – zusammen mit den Gurtbögen, die über den mit Kindern besetzten Thronwangen aufsteigen – die Historien der mittleren Gewölbehahn rahmt. Oberhalb der steinernen kleinen Atlanten sitzen paarweise überaus frei bewegliche Jünglinge, die „Ignudi“. Sie halten Eichelgebilde als Hinweise auf die Imprese des Roverepapstes Julius II. und bronzefarbene Schilde, die heroisch-kriegerische Ereignisse des Alten Bundes in Reliefform vergegenwärtigen. Durch ihre Position zwischen den Hauptgemälden und den Flankenbildern sind sie unschwer als die Vorläufer der monochromen Kartuschen des Salzburger Domes zu erkennen. Dazu kommen über den Fenstern Stichkappen mit fingierten Marmorrahmen. Auf ihren Schrägen bewegen sich vor verschatteten Zwickeln Bronzefiguren unter Widderköpfen. In den sphärischen Dreiecken selbst und den darunter befindlichen Lünetten sind die Vorfahren Christi wiedergegeben. An den Gewölbefüßen malte Michelangelo „Spiritelli“ mit Inschrifttafeln, die die mächtigen Sibyllen- und Prophetengestalten darüber namentlich benennen. In den pendentifartigen Gewölbeecken schilderte er vier weitere Begebenheiten des Alten Testaments.

Alles in allem eröffnet die Sixtinische Decke somit keinen illusionistischen Einheitsraum, sondern offeriert Elemente diverser Realitätsgrade. Dieses Faktum und die tektonisch betrachtet insgesamt irrealer Ordnung und Instabilität des steinernen Gerüsts resultieren aus der im Entwurfsprozess von Michelangelo geleisteten Verwandlung eines grotesk gefärbten antiken Dekorationsschemas in ein Pseudo-Architektursystem.⁸

Ihre gleichfalls antik-grotesken Voraussetzungen verrät unmittelbar die Deckenmalerei, die Baldassare Peruzzi um 1519 für Kardinal Riario in der Cancelleria geschaffen hat.⁹ Dennoch ist die „Volta dorata“, wie sie analog zum Vorbild der Domus Aurea heißt, auch ohne Sixtina nicht recht denkbar, vor allem, wenn man die Gestaltung der Stichkappen und der dazwischen liegenden Oktogone beachtet. Der aus dem Gewölbezentrum inmitten mehrerer, im Quadrat

von Grotteskenornament umgebener Ringe herabblickende Schöpfergott erinnert indes an Raffaels Kuppel der Cappella Chigi (1516). Die Rechteckgemälde setzen wiederum Raffaels gleichfalls an der Antike orientierte Loggien (ca. 1517–1519) im Vatikan voraus. Dort werden – als eine Variante der Gewölbegestaltung – Himmelsausblicke von weißen stuckierten Engeln oder Viktorien zentriert, die Medicisymbole tragen. Die gleichfalls aus Stuck gefertigten Rahmen stützen vier, im Achsenkreuz angeordnete und biblischen Themen gewidmete „quadri riportati“. Dahinter ragt auf allen Seiten ein perspektivisch verkürzter offener Cortile in den Himmel.¹⁰

Warum Peruzzis Werk hier vorgestellt wird? Weil es als vielleicht Erstes an einem Gewölbescheitel eine himmlische Szene zeigt, die seitlich von zwei in rechtem Winkel stehenden irdischen Historien als „quadri riportati“ begleitet wird. Zum Ausgangspunkt für diese in den folgenden Jahrhunderten überaus häufig aufgegriffene Konstellation wurde allerdings nicht diese in einen größeren Komplex eingebundene

Abb. 4: Prospero Fontana, Jahreszeiten, beg. 1553, Rom, Villa Giulia, Loggia





Abb. 5: Jacopo Zucchi, Tribuna, 1582–1585, Rom, S. Spirito in Sassia

Dreierfiguration, sondern erst jene, die Correggio – gleichsam Michelangelos und Raffaels zusammenführend und um eine eigene Invention ergänzend – 1523 für eine schmale Gewölbekuppel in Parma [Abb. 2] entwarf: Am Eingangsbogen („sottarco“) zur Del Bono-Kapelle von S. Giovanni Evangelista malte seine Werkstatt zuoberst in einem Tondo Christus „dal di sotto in sù“, an den seitlichen Bogenläufen hingegen in hochrechteckigen Rahmen die Bekehrung Pauli

und die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes.¹¹ Vermittelt werden die in ihren Realitätsgraden unterschiedlichen Gemälde durch Kinderpaare, die als Synthesen der steinfarbenen Thronputten und der „Ignudi“ gesehen werden können, zumal der kombinatorisch-virtuose Umgang mit Stützgesten und Tüchern ebenso wenig fehlt wie die Medaillons. In Kenntnis von Raffaels Loggien überführte Correggio also die fünf separaten Elemente eines sixtinischen Joches in ein gemaltes, hierarchisch gestuftes Rahmen- und Bildsystem, dem stehende Putten einen illusionistisch wahrscheinlichen Zusammenhang verleihen.

Darin unterscheidet sich die harmonisch-heitere Synthese Correggios von jener bizarren tiefenräumlichen Kombination, die Pellegrino Tibaldi 1551–1553 aus den gleichen Elementen für den Palazzo Poggi in Bologna schuf.¹² Der dekorative Flächenbezug und die Nähe zur gerahmten Bildlichkeit der Architektur waren es, die Correggios Invention für über zweihundert Jahre größte Verbreitung in Dekorationsystemen sicherten. Also nicht alleine bei der Gestaltung von Himmelsräumen an Kuppeln leistete Correggio Vorbildhaftes für den Barock,¹³ sondern auch bei der Formulierung eines flächengliedernden hierarchischen Bildsystems.

Aufgegriffen wurde es im Cinquecento unter anderem von Daniele da Volterra und zwar erneut am Bogenunterzug einer Familienkapelle [Abb. 3], der Rovere-Kapelle von S. Trinità dei Monti in Rom (1550–1553). Ikonographisch weiterhin an der Genesis orientiert, erscheint im zentralen Tondo die Erschaffung Evas, in den hochrechteckigen monochrombraunen Seitengemälden die Geschichte Judiths und Holofernes' bzw. Davids und Goliaths. Die „Ignudi“ leben als Rückenakte fort, die, aufrecht in illusionierten Nischen stehend, Eichenbäume flankieren – wie in der Sixtina die Impresen der Rovere.¹⁴ Anders als bei Correggio wird also kein Handlungszusammenhang zwischen den diversen Rahmenformen hergestellt, vielmehr den „Ignudi-Erben“ ein separater Nischenraum zugestanden. Differierend zum Vorbild ist freilich nun auch er gerahmt, wenngleich von gemalten flachen Stuckleisten. Diese Materialillusion lobte Armenini, als er in seinem Malereitratat 1587 der Schein- gegenüber der Realform eines Rahmens den Vorzug gab.¹⁵

Erstmals veritable, wenn auch schmale Stuckrahmen präsentiert die Bilderkonstellation, die Prospero Fontana für ein Jahreszeitenprogramm am Gewölbe der Loggetta des Nymphäums in der Villa Giulia (ab 1553) verwirklichte. Fontana

Abb. 6: Giovanni Guerra (Werkstatt), Engelschöre, 1589–1591, Rom, S. Girolamo degli Schiavoni



na konzipierte zum einen Joche mit fünf, von rechteckigen Stuckrahmen gefassten Gemälden [Abb. 4]: Die äußeren geben terrestrische Historien wieder, das Oktogon in der Mitte zeigt eine Planetengottheit, und die längsovalen Felder dazwischen offerieren jeweils ein Sternzeichen. Zum anderen entwarf er Joche, die von je einem Tondo zentriert werden und in den seitlich der Stichkappen befindlichen Feldern Götter in der Tradition der Bronzejünglinge aufweisen.¹⁶

Im Unterschied zu diesem der Profansphäre¹⁷ zuzurechnenden Werk beschränkte sich die Sixtina-Rezeption im kirchlichen Bereich Roms offenbar auf die Ausgestaltung vereinzelter Joche, wenn nicht singulärer Bogenunterzüge. So malte 1582–1585 Jacopo Zucchi in der Tribuna der Hospitalkirche S. Spirito in Sassia [Abb. 5] flache hochrechteckige „quadri riportati“, die er zur Mitte, einem Engelskonzert, durch querovale Inschriftkartuschen, den Nachfolgern der Bronzetondi, vermittelte.¹⁸ Die beiden im rechten Winkel stehenden Gemälde vergegenwärtigen wiederum irdisches Geschehen, wenngleich ein durch himmlisches Glorienlicht ausgezeichnetes. Im letzten Gewölbestreifen vor der Apsis erscheint wiederum Gottvater in einem Okulus, begleitet von Inschriftkartuschen und von Gestalten, die sich auf den Schrägen der Stichkappen, dem Ort der Bronzejünglinge, wie die „Ignudi“ gebärden. Also auch hier kam es zu einer deutlichen Hierarchisierung der Elemente und zu einer Reduktion der Komplexität bzw. zu einer Vergegenständlichung in insgesamt fünf klar geschiedenen Rahmen. Wenig später, 1589–1591, verstärkte die Guerra-Werkstatt in San Girolamo degli Schiavoni die bildliche Ausprägung stuckierter Rahmen als Grundformen einer Gewölbedekoration [Abb. 6]. Nun reduzierten sich die Tondi zu Rollwerkornamenten, und die nackten Jünglinge wandelten sich zu Engeln, die in den Ecken über den Seitengemälden stehen und damit Correggios Vorbild nachfolgen.¹⁹ Die Möglichkeit zu einer alternativen Gestaltung der Ignudi-Medaillon-Zone, also entweder Betonung des Inhalts der Kartusche oder ihrer rahmenden Gestalten, sollte auch in Zukunft bestehen bleiben.

Die Tendenz zu einer Annäherung von Malerei und Architektur durch gemalte Stuckrahmen lässt es folgerichtig erscheinen, dass sich beide Kategorien gegen Ende des Cinquecento vielfach in tatsächlichen Stuckrahmen vereinen: Die grotesk motivierte Materialillusion wurde zugunsten veritabler architektonischer Rahmen und plastischer Figuren aufgegeben. Dem fünfteiligen Grundschema der Sixtina bzw. der Del Bono-Kapelle entsprechend, geschah dies im Sakralbereich vielleicht erstmals schon während der frühen siebziger Jahre in der Cappella del Presepe in S. Silvestro al Quirinale;²⁰ 1581 folgte Giacomo della Porta in einer der Langhauskapellen von Madonna dei Monti, der Cappella Sabbatini [Abb. 7], mit Folgewirkungen nach.²¹ Beinahe vollplastisch sitzen nun Putten mit üppigen Fruchtgirlanden beschäftigt in den Ecken der gehörten „quadri riportati“, die sich über dem Hauptgebälk erheben. 1588, in der Cappella del Presepe (Sistina) an S. Maria Maggiore, dem Bau Domenico Fontanas, der nach Angaben von Cesare Nebbia und Giovanni Guerra ausgestattet wurde [Abb. 8], erscheint das Rahmen- und Bildsystem endlich nicht nur an einem Kapellengewölbe, sondern an allen vier Kreuzarmen. Die Hierarchisierung der Elemente hatte sich zu diesem Zeitpunkt



Abb. 7: Giacomo della Porta, Gewölbedekoration, 1581, Rom, Madonna dei Monti, Cappella Sabbatini

bereits verfestigt: Am Gewölbescheitel ist als ranghöchstes Gemälde jeweils ein ovaler Ausblick in den Glorienhimmel zu sehen, seitlich davon im Winkel von 90 Grad eine hochrechteckige buntfarbige Darstellung der Vorfahren Christi mit darunter befindlicher Inschriftkartusche. Auf dem Segmentgiebel lagern, aus weißem Stuck geformt und gegen den prächtigen Goldgrund abgesetzt, die Abkömmlinge der „Ignudi“ mit ihren Atlantgesten.²² Fortan war die Interaktion von gerahmten Gemälden und Stuckfiguren um eine himmlische Mitte in Rom gewissermaßen ein visueller Gemeinplatz. Dementsprechend ist sie wiederholt zu finden, so etwa mit ausgeprägten illusionistischen Qualitäten versehen am Querschiffgewölbe (1676–1679) Giovanni Battista Gaullis im Gesù [Abb. 9].²³

Die Rezeption im Norden

Blickt man zurück zum frühbarocken Salzburger Dom [Abb. 1], so bestand seine für die nordalpine kirchliche Deckenmalerei fundamentale Neuerung darin, die in Rom vereinzelt stuckierten Gewölbe oder „sottarchi“ für die Gestaltung eines ganzen Langhauses gewissermaßen multipliziert zu haben. Mit dieser Lösung wurde ein anderer Weg eingeschlagen als etwa in Rom, wo – nach vergleichsweise langem Zögern und dem Abklingen der von Alberti empfohlenen Abstinenz gegenüber Dekorationen im Kirchenraum²⁴ – in Madonna dei Monti 1602/03–1608/10 das Langhaus von einem mehrere Joche überspannenden Gemälde bedeckt wurde. Dennoch ist auch hier deutlich, dass sich das von Giovanni Casolani geschaffene Stuckrahmensystem mit seinen seitlich begleitenden Figuren gleichfalls der Sixtina verdankt.²⁵

Doch anders als der Salzburger Gründungsbau bevorzugte die barocke Kirchenbaukunst des Nordens Gewölbe, in



Abb. 8: Domenico Fontana, Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, Cappella Sistina, 1588, Rom, S. Maria Maggiore

die Stichkappen über Fenstern einschneiden und so dem Innenraum zu größerer Helligkeit verhelfen. Damit kam statt des rechteckigen „quadro riportato“ der Loggien wiederum die Randzone der Sixtina als Vorbild ins Spiel. Ihren Einfluss verraten jene Sakralräume, die an den Stichkappen sitzende oder hockende Gestalten in etwa dreiecksförmigen Fassungen aufweisen und denen darüber paarweise monochrome Gestalten zugeordnet sind, denn sie reflektieren die kauernenden Vorfahren Christi und die Bronzejünglinge. Ein frühes Beispiel für die Anverwandlung dieser Zonen bietet die Stuckierung der Stiftskirche von Lambach durch den Linzer Thomas Zaisel von 1655.²⁶ Aus den mit fingierten Marmorrahmen umgebenen sphärischen Dreiecken der Sixtina wurden gedrückte Dreipasskartuschen, aus den darüber liegenden Zwickeln vergleichsweise überproportionierte und asymmetrische organische Rahmenformen, die mit den dazwischen liegenden Doppelovalen – Abkömmlinge der Rundschilde – eine Einheit bilden. Die mittlere Bilderbahn wird im Chor durch größere Ovale und im Langhaus durch Rechtecke mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen an den Seiten gebildet. Im Übrigen erinnert auch der rhythmische

Wechsel von breiteren und schmälere Jochen an die alternierende Travéegestaltung der Sixtina. Die Ausmalung selbst erfolgte erst gegen 1698 durch den Tiroler Melchior Steidl und verwirklichte ein Programm mit den Hauptereignissen aus dem Leben der Gottesmutter.²⁷ Dazu kommen seitlich die Propheten im Langhaus und die Vorbilder Mariens im Chor, Mariensymbole an den Gurtbögen des Presbyteriums und kontinuierlich Engel an den Stichkappen. So entstand insgesamt ein additives Programm, bei dem wie in der Sixtina mehrere ikonographische Serien nebeneinander herlaufen. Auf aussagekräftige Historien gemälde an den Gewölberändern wurde zunehmend verzichtet.

Zurück tritt die zeilenhafte Ablesbarkeit in der ehem. Stiftskirche Waldhausen, einer Wandpfeilerkirche, die 1666/67 von Christoph und Giovanni Battista Colomba stuckiert und von Georg Hausen ausgemalt wurde.²⁸ Denn nun werden die Dreiergruppen an den Rändern der Langhausjoch von kreuzförmigen Hauptgemälden in der Mitte dominiert. Die prägende Kraft dieser Fresken offenbart sich nicht allein in der Rahmengestalt, sondern auch darin, dass sie nun alle, obgleich irdische Szenen wiedergebend, erstmals in Österreich konsequent mit Himmelsglorien ausgezeichnet sind – in Salzburg war diese Steigerung nur in den Gewölben der drei östlichen Konchen zu finden gewesen. Neu ist ferner, dass das fortlaufende Kranzgesims der Sixtinischen Decke in Form einer kräftigen Stuckleiste wiederkehrt und die Stichkappenzone von der Hauptzone rahmend klar abtrennt. Nicht mehr das einzelne Joch, die Sixtinische Decke in ihrer architektonischen Grundstruktur wurde im Medium des Stuckbarocks also wiederbelebt. Auf den Leisten stehen Putten zu Seiten von Halbkreis- und Dreiecksmotiven, die an die Bronzeschilde der „Ignudi“, dank ihrer Gestik aber auch an die Atlanten von Correggios „sottarco“ erinnern: Sie stützen ebenso den zentralen Stuckrahmen wie die entsprechenden Helfer an den oberen Ecken. Den Gewölbegrund dazwischen bedeckt Akanthus, der als ornamentale Leitform inzwischen das Roll- und das Ohrmuschelwerk abgelöst hat. Bemerkenswert ist im Übrigen auch, dass die einst trennenden Gurtbögen mit Fresken besetzt sind. Ihr blauer Himmelsgrund verbindet sie mit den oblongen Pendants über den Stichkappen und begründet eine vereinheitlichende Durchmusterung der Decke.

In der Wiener Dominikanerkirche standen dem Freskanten Matthias Rauchmiller ab 1676 die gleiche Anzahl von Rahmen wie in Waldhausen zur Verfügung, doch nun ist der jochweise Zusammenhang ausgeprägter, zumal das durchlaufende Kranzgesims von den unbekanntenen Stuckateuren auf kurze Gesimsstücke reduziert wurde. Die darauf stehenden Putten in ihren Tragegesten verbinden die ihrerseits dichter gedrängte Stichkappenzone mit dem querrechteckigen Gemälde am Gewölbespiegel. Die Medaillons der Sixtina werden nur in Gestalt offener Rollwerkkartuschen um Maskerons und Girlanden reflektiert.²⁹

Eine architektonische Klärung des vielgliedrigen Rahmensystems bei zunehmender Dominanz des Hauptgemäldes wurde schließlich im Passauer Dom von Carlo Lurago, dem Architekten, und Giovanni Battista Carlone, dem Stuckateur, zwischen 1668 und 1684 herbeigeführt. Angeregt durch die überkommene spätgotische Bausubstanz, verzichteten sie nun auf die traditionellen Gewölbestreifen



Abb. 9. Giovanni Batista Gaulli, Querschiffgewölbe, 1676–1679, Rom, Il Gesù

zugunsten von Hängekuppeln und verhalfen so jedem einzelnen Joch zu einer pathetisch gesteigerten Raumwirkung. Lurago hatte offenbar das Ordnungsschema gewöhnlich der Vierung vorbehaltener Kuppeln vor Augen und ließ in den Langhausjochen die Stuckrahmen mit querovalen Kuppelringen zusammenfallen. Anders formuliert: Er definierte die prägenden Bilderrahmen durch groß dimensionierte architektonische Formen. Die restlichen Freskofelder fanden als hochovale Trabanten an den Zwickeln ihren Platz. Zur Dynamisierung der Wölbung, Architektonisierung des Rahmensystems und Verräumlichung der Hauptfresken kam ein Weiteres: Der figürliche Stuck wurde an den Rand gedrängt, aber maßstäblich aufgewertet. Anstelle von vier kleinen, für das Mittelbild eher als Rahmenzier gedachter Putten ragen nun an den Nahtstellen von Wand und Pendentifs pro Joch vier kolossale Statuen auf. Ihre traditionelle ikonologische Ausrichtung behielten sie trotz des neuartigen allegorischen Programms aber bei, denn wie in der Sixtina vergegenwärtigen sie Propheten, die Medaillons darüber Sibyllen.³⁰

Die fünfteilige Gliederung von Gewölbestreifen verschwand trotz dieser Neuerung weder in Passau noch andernorts gänzlich, sondern sie lebte häufig an untergeordneten Stellen weiter: Man findet sie über Seitenaltären in Kapellen, gewissermaßen ihrem Ursprungsort, wo sie deren Bildprogramm vervollständigen, etwa durch die Vergegenwärtigung des von Engeln bereitgehaltenen himmlischen Lohns nach dem irdischen Martyrium, das im Altarblatt geschildert wird. Erhalten blieb das Rahmensystem auch in

zentralisierenden Bauten: streng architektonisch formuliert zum Beispiel an den Tonnen um die Vierung der Pfarrkirche von Feldsberg (Valtice), dem 1631 begonnenen Werk Giovanni Giacomo Tencallas am Stammsitz der Familie Liechtenstein;³¹ opulent und um Fortsätze erweitert in Domenico Sciasas Zentralraum (1682/83) hinter dem Gnadenaltar von Mariazell durch Rocco Bertolotti und Giovanni Battista Colombo.³² In Viscardis Münchner Dreifaltigkeitskirche nutzte Cosmas Damian Asam das System für einen Emblemzyklus (1714/15), also eine bildlich-literäre Zwitterform, mit der das trinitarische Programm exegetisch vertieft wird. Für die Motti wurden die Kartuschen, die Nachfahren der Bronzeschilde der Sixtina, genutzt.³³

Der Ausklang

Die Zukunft gehörte aber, wenn nicht dem Zentralbau mit dominierendem Kuppelgemälde, so doch dem jochübergreifenden Langhausfresko, nördlich der Alpen erstmals realisiert von Johann Michael Rottmayr in der Breslauer Jesuitenkirche 1704–1706. Die jochweise Lesbarkeit von Inhalten wurde nun durch die Ausbildung eines einzigen lichtzentrierten Freskos überformt. Im konkreten Fall bedeutete dies, dass der Glorie mit dem Namen Jesu als konzeptionellem Zentrum alle weiteren ikonologischen Elemente des Kirchenraumes gemäß dem Verhältnis von Seele und



Abb. 10: Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi, Kaisersaal, 1749–1753, Würzburg, Residenz

Körper subordiniert wurden, wie Gerard de Lairese in seinem erstmals 1707 erschienenen Malereitratat ausführt.³⁴ Dieses Verhältnis zwischen himmlischem Zentrum und irdischer Peripherie stellt sich in der Beziehung des göttlichen Himmelslichts zu den adorierenden Vertretern der vier Erdteile in den illusionierten Galerien ebenso konkret dar wie in der Beziehung des leuchtenden Namens Jesu zum gleichsam historisch-erläuternden Leben-Jesu-Zyklus auf den Emporen.³⁵ Verglichen mit den Gemälden in den Stichkappenzonen der vorangegangenen Kirchenbauten und ihrer formalen wie ikonographischen Tendenz zur schmückenden Ergänzung kam es also zu einer markanten Aufwertung der Historien und damit auch zu einer Renaissance der „quadri riportati“ Raffaels und Correggios.

Exemplarisch deutlich zeigt sich die Fortexistenz des hierarchischen Rahmensystems bzw. des Zusammenhangs zwischen himmlischer Mitte und terrestrischer Peripherie im Dom von Freising. Bei der von den Asams 1723/24 vollzogenen Barockisierung fanden die Historien ihren Ort freilich nicht mehr wie ursprünglich am Rande des Gewölbes oder wie in Breslau in den Emporen, sondern an den Emporenbrüstungen. Als „quadri riportati“ offerieren sie die Vita des hl. Korbinian, dessen Ankunft in Freising vor 1000 Jahren man im Jubiläumsjahr 1724 beging, verherrlichen also jene Lebensstationen, die in der Glorie des Langhausgewölbes kulminieren. Vermittlung zwischen Himmel und Erde leisten die bläulichen oder bräunlichen Chiaroscuro an den Stichkappen. Der Historiograph Meichelbeck, der das

Freisinger Programm konzipiert hatte, sagt über sie präzise, die seien „Symbola, ad res gestas, et inferius penicillo expressas, commode alludentia“. Mit anderen Worten: Die Ereignisse aus dem Leben des hl. Korbinian werden als „fatti storici“ ausgewiesen, als historische Belege für die darüber in der allegorischen Abstraktheit von Personifikationen wiedergegebenen Heiligentugenden.³⁶ Michelangelos vielfach tradierte Bronzemedallions erscheinen hier als mediatisierend in einem Bildsystem, das die Klarheit seiner hierarchischen Struktur der Synthese Correggios [Abb. 2] verdankt, aber nunmehr raumüberspannend ausgebreitet ist. Mit dieser Feststellung wird natürlich keine direkte Abhängigkeit postuliert, sondern nur die Wirksamkeit des gleichsam epochalen Strukturprinzips betont bzw. eine Begründung für den durchschlagenden Erfolg des geschilderten Bild- und Rahmensystems in Renaissance und Barock zu geben versucht.

Entsprechendes findet man natürlich auch in der profanen Sphäre. Dort begann man seit Anfang des 16. Jahrhunderts, am Deckenspiegel himmlische Szenerien und an den Wänden Irdisches darzustellen.³⁷ Es herrscht also das gleiche strukturierende Prinzip, gelegentlich sogar in der Ausprägung von Correggios „sottarco“, etwa im Kaisersaal der Würzburger Residenz [Abb. 10], dem Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi 1749–1753 seine Gestalt verliehen: Während in der Kuppelmitte strahlend der von Allegorien begleitete Himmelswagen des Phoebus in seiner Überzeitlichkeit erscheint, nehmen tafelbildartig konzipierte und theatralisch mit Vorhängen in Szene gesetzte Historien aus der Bistumsgeschichte die tiefer liegenden seitlichen Partien ein. Frappanterweise sind die drei Gemälde in Würzburg derart mit goldenen Kartuschen verklammert, dass es unmöglich erscheint, die Ähnlichkeit zum Prinzip von Correggios „sottarco“ zu übersehen. Inhaltliche Bestimmung erfuhren freilich nicht diese goldenen Kartuschen, sondern allein jene an den Stichkappen: Auch diesmal präsentieren sie abstrahierende Tugendpersonifikationen, die zwischen oben und unten, dem Hypethralen und Terrestrischen, dem Überzeitlichen und dem Historischen vermitteln.³⁸

Literatur

- Cristina ACIDINI LUCHINAT, Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, Rom/Mailand 1998.
- Géraldine ALBERS, Philippe MOREL, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmari e le origini dello “stacco”, in: *Bollettino d'Arte*, XXXXVIII, 1988, S. 69–92.
- Leon Battista ALBERTI, *L'architettura*, hrg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966.
- Giovan Battista ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, hrg. von Marina Gorreri, Turin 1988.
- Paul BAROLSKY, Daniele da Volterra. *A Catalogue Raisonné*, New York/London 1979.
- Giulio BORA, *I pittori tra “Maniera” e realtà*, in: *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, hrg. von Mina GREGORI, Cinisello Balsamo 1990, S. 39–49.
- Walter BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. 3, Wien 1974.

- Frank BÜTTNER, Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg, Würzburg 1980.
- Corpus der barocken Deckenmalerei, Bd. 3/1, hrg. von Hermann BAUER und Bernhard RUPPRECHT, München 1987.
- Nicole DACOS, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London/Leiden 1969.
- Nicole DACOS, Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1986.
- Nicole DACOS, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008
- Mario DI GIAMPAOLO und Andrea MUZZI, Correggio. Catalogo completo, Florenz 1993,
- Luitpold DUSSLER, Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London/New York 1971.
- Herbert von EINEM, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973.
- David EKSERDJIAN, Correggio, New Haven/London 1997.
- Susanne EVERS, Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento, Frankfurt a. M./Bern/Berlin etc. 1996.
- Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Dieter GRAF, Francesco PETRUCI, Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio 1639–1709, Mailand 1999.
- Wiebke FASTENRATH, „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990.
- Wiebke FASTENRATH, Terrabilità–Bizzaria–Capriccio. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke, in: Michelangelo. Neue Beiträge, hrg. von Michael ROHLMANN und Andreas THIELEMANN, München/Berlin 2000, S. 151–180.
- Petr FIDLER, Giovanni Giacomo Tencalla, in: Sbornik praci Filozofické Fakulty Brnenské University, F. 37/39, 1993/1995 (1996), S. 88–92.
- Luitpold FROMMEL, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien/München 1967/68
- David GANZ, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003.
- Achim GNANN, Peruzzi oder Raffael? Zu den Entwürfen für die Fresken der „Volta dorata“ in der Cancellaria, in: Baldassare Peruzzi, 1481–1536, hrg. von Christoph L. FROMMEL, Arnaldo BRUSCHI, Howard BURNS u. a., Venedig 2005, S. 199–212.
- Cecil GOULD, The Paintings of Correggio, London 1976.
- Ernst GULDAN, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Göttingen 1954.
- Bärbel HAMACHER, Fresken, in: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, hrg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986, S. 201–204.
- Frederick HARTT, Giulio Romano, New Haven 1958.
- Christian HECHT, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.
- Johanna Elfriede Louise HEIDEMAN, The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli in Rom, Amsterdam 1982.
- Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981.
- Hans KAUFFMANN, Über „rinascere“, „Rinascità“ und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst, in: Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen (Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus), Köln 1941, S. 123–146.
- Marcus KIEFER, „Michelangelo riformato“: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien/Köln/Graz 1984.
- Stefan KUMMER, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum, Tübingen 1987.
- Gerard de LAIRESSE, Großes Mahler-Buch worinn die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Urtheile über Gemälde erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird, Nürnberg 1784–1819, 9. Buch.
- Hellmut LORENZ, Architektur, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 11–16.
- Walter LUGER, Die Stukkateure, in: Linzer Stukkateure, Linz 1973, S. 41–51.
- Paola MANGIA RENDE, Capelle del presepe, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 147–152.
- Viktoria MEINECKE, Die Fresken des Melchior Steidl, München 1971.
- Pier Paolo MENDOGNI, Il Correggio a Parma, Parma 1989.
- Karl MÖSENER, Zur Ikonologie und Topologie der Fresken, in: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, hrg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986, S. 28–42.
- Karl MÖSENER, Stuckdekoration und Deckenmalerei, in: Der Dom in Passau, hrg. von Karl MÖSENER, Passau 1995, S. 149–346.
- Karl MÖSENER, Deckenmalerei, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 319–321.
- Karl MÖSENER, Zum Streben nach „Einheit“, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 51–74.
- Karl MÖSENER, Bild und Rahmen, Kategorien barocker Stuckdekoration, in: L'europa e l'arte italiana, hrg. von Max SEIDEL, Venedig 2000, S. 435–450.
- Philippe MOREL, Palazzo Rucellai, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 297–310.
- Klaudia MURMANN D'AMICO, Deckendekorationen emilianischer Sakralbauten von 1530 bis 1630, Frankfurt a. M., Berlin/Bern etc. 1997.
- Österreichische Kunsttopographie, Bd. 34: Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirks Wels, 2. Teil, Wien 1959.
- Steven F. OSTROW, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996.
- Thomas POENSGEN, Die Gestaltung der im Barock ausgemalten Langhausgewölbe der Kirchen in Rom und im übrigen Italien, Hamburg 1965.
- Joachim POESCHKE, „Quod animum excitat“ – Zur Wahrnehmung und Wirkung von Architektur in der Frührenaissance, in: Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker, hrg. von Joachim POESCHKE und Candida SYNDIKUS, Münster 2008, S. 197–208.

- A. E. POPHAM, *Correggio's Drawings*, London 1957.
- Pavel PREISS, *Eucharistia – Hic Austria. Die Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloß „Troja“ bei Prag*, in: *Bilder des Reiches*, hrg. von Rainer A. MÜLLER, Sigmaringen 1997, S. 369–395.
- Teresa PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984.
- Eugenio RICCÒMINI (Hrg.), *La più bella di tutte. La cupola del Correggio nel Duomo di Parma*, Cinisello Balsamo 1983.
- Herwarth RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002.
- Michael ROHLMANN, Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina, in: Julian KLIEMANN und Michael ROHLMANN, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 258–269.
- Vittoria ROMANI, *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo*, Florenz 2003.
- Susanne ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570–1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim/Zürich/New York 1994.
- Arthur SALIGER, *Stuck um 1600*, in: *Fürstbischof Wolf Dietrich von Raitenau, Gründer des barocken Salzburg*, Salzburg 1987, S. 251–257.
- Ingeborg SCHEMPER, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Wien/Köln/Graz 1983.
- Michael SCHOLZ-HÄNSEL, *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*, Münster 1987.
- Bernhard SCHÜTZ, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*, München 2000.
- Alessandro SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona: 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, in: *Venezia Cinquecento*, VIII, 1998, 15, S. 21–142.
- John SHEARMAN, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, S. 143–155.
- John SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, in: *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, hrg. von Marisa DALAI EMILIANI, Florenz 1980, Bd. 1, S. 281–294.
- Ingrid SJÖSTRÖM, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978.
- Georg SKALECKI, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.
- Carolyn SMYTH, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, Princeton 1977.
- Cynthia Jeanne STOLLHANS, *Prior Cherubino as Patron of Peruzzi's Frescos at Sant' Onofrio in Rome*, in: *Source*, XII, 1992, S. 24–30.
- Patrizia TOSINI, *Cappella Sabatini*, in: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 234 f.
- Ruth TSCHÄPE, *Die Villa Giulia. Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Mainz 1995.
- Franzsepp WÜRTEMBERGER, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1940, S. 84–86.
- Alessandro ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Rom 1992.
- ¹ KAUFFMANN, *Über „rinascere“*, 1941, S. 123–146.
- ² KUMMER, *Stuckdekoration im römischen Kirchenraum*, 1987.
- ³ SCHÜTZ, *Die kirchliche Barockarchitektur*, 2000, S. 32–35.
- ⁴ FROMMEL, *Peruzzi*, 1967/68, S. 46–49. – KUMMER (wie Anm. 2), S. 6 f. – STOLLHANS, *Prior Cherubino*, 1992, S. 24–30.
- ⁵ FASTENRATH, *„Quadro riportato“*, 1990. – Vgl. SJÖSTRÖM, *Quadratura*, 1978. – KNALL-BRSKOVSKY, *Italienische Quadraturisten*, 1984.
- ⁶ ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni*, 1994, S. 61 f., S. 157–161. – MÖSENER, *Deckenmalerei*, 1999, S. 319–321. – Zur älteren Stucktradition in Salzburg: SALIGER, *Stuck um 1600*, 1987, S. 251–257.
- ⁷ ROHLMANN, *Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina*, 2004, S. 258–269 mit weiterer Literatur.
- ⁸ EINEM, *Michelangelo*, 1973, S. 62. – FASTENRATH, *„Finto e favoloso“*, 1995, S. 15–27, S. 88. – Vgl. auch die Zusammenfassung von FASTENRATH, *Terrabilità – Bizzaria – Capriccio*, 2000, S. 151–180.
- ⁹ FROMMEL (wie Anm. 4), S. 93–95. – GNANN, *Peruzzi oder Raffael?*, 2005, S. 199–212. – Zu den antiken Grottesken vgl. DACOS, *Domus Aurea*, 1969.
- ¹⁰ SHEARMAN, *The Chigi Chapel*, 1961, S. 143–155. – DUSSLER, *Raphael*, 1971, S. 95 f., Abb. 88–92. – DACOS, *Le logge di Raffaelo*, 1986, S. 144–149. – DACOS, *Raffael im Vatikan*, 2008, S. 27–120.
- ¹¹ POPHAM, *Correggio's Drawings*, 1957, S. 58, S. 158 f., Abb. LIa, b, LIIa, b. – GOULD, *Correggio*, 1976, S. 79, Abb. 77A, B, C. – SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, 1980, Bd. 1, S. 281 f. – EKSERDJIAN, *Correggio*, 1997, S. 124, S. 132 f. – Zur Diskussion um die Werkstattbeteiligung zuletzt: DI GIAMPAOLO und MUZZI, *Correggio*, 1993, S. 154. 1534 malte Francesco Torbino nach Entwurf von Giulio Romano im Chorjoch der Domes von Verona einen viereckigen Himmelsausblick, der von zwei „quadri riportati“ (Mariengeburt, Tempelgang Mariens) begleitet wird, also auf die Himmelfahrt Mariens in der Apsis bezogen ist: HARTT, *Giulio Romano*, 1958, S. 203–206. – SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, Bd. 2, 1998, S. 15, S. 21–142.
- ¹² KIEFER, *„Michelangelo riformato“*, 2000, S. 174–194.
- ¹³ RICCÒMINI, *La piu bella*, 1983. – MENDOGNI, *Il Correggio*, 1989. – SMYTH, *Correggio's Frescoes*, 1977. – Speziell auch zur Wirkung von Correggios Domkuppel auf den Barock: HECHT, *Die Glorie*, 2003, S. 209–221.
- ¹⁴ BAROLSKY, *Daniele da Volterra*, 1979, S. 82–85. – PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni*, 1984, S. 66–68. – Vittoria Romani, *Daniele da Volterra*, 2003, S. 180. – ALBERS/MOREL, *Pellegrino Ribaldi*, 1988, S. 75.
- ¹⁵ ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1988, S. 189.
- ¹⁶ Vgl. TSCHÄPE, *Die Villa Giulia*, 1995, S. 377–383. – ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Frederico Zuccari*, 1998, S. 35–38.
- ¹⁷ In der profanen Deckenmalerei in Rom wird die Sixtina etwa von Jacopo Zucchi in der Galleria des Palazzo Rucellai (1589–92) rezipiert: GULDAN, *Die jochverschleifende Gewölbedekoration*, 1954, S. 70 f. – MOREL, *Palazzo Rucellai*, 1993, S. 297–310. – KLIEMANN und ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 48–51. – In Florenz orientierte sich Bernardino Poccetti 1585 bei der Ausmalung des Salone im Palazzo Capponi an der Sixtina: WÜRTEMBERGER, *Manieristische Deckenmalerei*, IV, 1940, S. 84–86. Beispiele für die Sixtina-Rezeption außerhalb Roms bieten im Sakralbereich etwa auch S. Sigismondo in Cremona mit der Ausmalung durch Domenico de Siccis, Bernardino

- Gatti und Giulio Campi (ab 1540): POENSGEN, Langhausgewölbe, 1965, S. 5 f. – BORA, I pittori, 1990, S. 265 f., S. 271. – KLIEMANN und ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 71. – Vgl. ferner die Fresken Giuseppe Cesaris, des Cavalier D'Arpino, in der Kirche (1589–1591) und der Sakristei (1596) der Certosa di S. Martino in Neapel: RÖTTGEN, Giuseppe Cesari D'Arpino, 2002, S. 22–30, S. 59–75, S. 242–245, S. 297–303. – Vgl. auch die Langhausausstattung von S. Maria degli Angeli in Parma, ausgeführt zwischen 1620 und 1629 durch die Brüder Pier Antonio und Alessandro Bernabei: MURMANN D'AMICO, Deckendekorationen, 1997, S. 74–77, S. 237–243. – Bekannt ist auch die Rezeption der Sixtina durch Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) bei der Ausmalung (1591–92) der Bibliothek des Escorial: SCHOLZHÄNSEL, Wissenschaftsutopie, 1987, S. 215–227.
- ¹⁸ KUMMER (wie Anm. 2), 26 f. – GANZ, Barocke Bilderbauten, 2003, S. 296–312.
- ¹⁹ MANGIA RENDE, Capelle, 1993, S. 145–149. – GANZ (wie Anm. 18), S. 45–56.
- ²⁰ EVERS, Monumentale Stuckfiguren, 1996, S. 193, Abb. 24. – Die Fresken der Kapelle, die Taube des Hl. Geistes in der Mitte und Traum des hl. Joseph (rechts) und Kindermord (links), werden Raffaellino Motta (1550–1578) aus Reggio zugeschrieben: BUCHOWIECKI, Handbuch, Bd. 3, 1974, S. 874. – Eine reiche Gestaltung einer Kapellendecke realisierten Giacomo Rocca, ein Schüler Daniele da Volterras, und der Stuckateur Michele Alberti 1572–74 in der Cappella Cevoli von S. Maria degli Angeli in Rom: Die beiden seitlichen hochrechteckigen Gemälde werden dabei von Ädikulanischen begleitet, das Gemälde am Gewölbescheitel von zwei Ovalen: PUGLIATTI (wie Anm. 14), S. 172, Abb. 338.
- ²¹ KUMMER (wie Anm. 2), S. 231–234, Abb. 144 f. – TOSINI, Cappella Sabatini, 1993, S. 234 f., vgl. S. 231–233.
- ²² KUMMER (wie Anm. 2), S. 266–268, Abb. 153–155. – ZUCCARI, I pittori di Sisto V, 1992, S. 9–32, Taf. I. – OSTROW, Art and Spirituality, 1996, S. 77–88. – Vorangegangen war u. a. auch die Dekoration des Eingangsbogens der Cappella della Pietà (1585–90) in S. Maria in Aracoeli mit den Malereien von Cristofano Roncalli: HEIDEMAN, Cinquecento Chapel Decorations, 1982, S. 52, S. 55, Abb. 34.
- ²³ FAGIOLO DELL'ARCO / GRAF / PETRUCCI, Giovan Battista Gaulli, 1999, S. 141–144.
- ²⁴ ALBERTI, L'architettura, 1966, VII, S. 10, S. 608 f. – Vgl. KUMMER (wie Anm. 2), S. 2 f. – POESCHKE, „Quod animum excitat“, 2008, S. 206.
- ²⁵ GULDAN (wie Anm. 17), S. 103 f. – KUMMER (wie Anm. 2), S. 259, Abb. 134. – EVERS (wie Anm. 20), S. 226–234.
- ²⁶ Österreichische Kunsttopographie, Bd. 34, 2. Teil, 1959, S. 98–103. – LUGER, Die Stukkateure, 1973, S. 95 f.
- ²⁷ MEINECKE, Die Fresken des Melchior Steidl, 1971, S. 35–38.
- ²⁸ MÖSENER (wie Anm. 6), S. 321 f., Abb. S. 105.
- ²⁹ SCHEMPER, Stuckdekorationen, 1983, S. 57–63. – FIDLER, Giovanni Giacomo Tencalla, 1993/1995 (1996), S. 88–92.
- ³⁰ MÖSENER, Stuckdekoration und Deckenmalerei, 1995, S. 149–346. – MÖSENER, Zum Streben nach „Einheit“, 1999, S. 54 f. – MÖSENER, Bild und Rahmen, 2000, S. 435–450.
- ³¹ SKALECKI, Deutsche Architektur, 1989, S. 207–210. – FIDLER (wie Anm. 29), S. 92–94.
- ³² LORENZ, Architektur, 1999, 243, Taf. S. 79.
- ³³ SCHÜTZ (wie Anm. 3), S. 122 f., Abb. 131, 133. – HAMACHER, Fresken, 1986, S. 201–204. – Corpus der barocken Deckenmalerei, Bd. 3/1, 1987, S. 19–36.
- ³⁴ De LAIRESSE, Großes Mahler-Buch, 1784–1819, 9. Buch, 8. Kapitel. Über die Gemäldeposition im Bereich der Deckenmalerei schreibt Lairese: „Wie diese aber vertheilt werden müssen, hierbei hat man darauf zu sehen, was oben in der Luft, worinn die Seele eines Zimmers besteht, und was unten im Zimmer, das man den Körper nennen kann, angebracht werden sollte; auch was z. E. bei einer Geschichte die Hauptbegebenheit ausdrückt, und was nur Nebensache sey. Dies mag durch folgendes noch deutlicher werden. In das mittelste Fach stellen wir den König Salomo vor die Bundeslade, wie er Gott um Weisheit bittet, und stellen rings herum an den Seiten in einer Glorie diejenigen Gaben vor, welche ihm Gott mittheilt, nemlich die Weisheit und den Reichthum herabfahrend. Sodann zeigen wir im Kleinern in den Basreliefs die leiblichen Tugenden an. Und auf diese Art kann man alles abhandeln, was auch die Objekte seyn mögen.“
- ³⁵ HUBALA, Johann Michael Rottmayr, 1981, S. 147–152. – MÖSENER, Streben nach „Einheit“, 1999, S. 59, S. 341 f.
- ³⁶ MÖSENER, Zur Ikonologie, 1986, S. 32.
- ³⁷ Vgl. etwa Giovanni Battista Castellós Ausmalung des Salone der Villa Pallavicino in Genua (1560), wo die Götterversammlung am Gewölbespiegel von vier Szenen der Odysseusgeschichte umgeben ist: ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 400–403. – Ein Beispiel für diese Bildverteilung nördlich der Alpen bietet etwa Abraham Godyns Ausmalung (1693–97) des Habsburgerssaales im Sternbergschen Lustschloss Troja bei Prag: PREISS, Eucharistia – Hic Austria, 1997, S. 369–395.
- ³⁸ Zu den einzelnen Tugendpersonifikationen: BÜTTNER, Giovanni Battista Tiepolo, 1980, S. 83–85.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München/New York, S. 320.

Abb. 2: John Shearman, Correggio's Illusionism, in: La prospettiva rinacentale, hrsg. von Marita Dalai Emiliani, Florenz 1980, Bd. 1, S. 281.

Abb. 3: Géraldine Albers/ Philippe Morel, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti, in: Bollettino d'arte, XLVIII, 1988, S. 75.

Abb. 4: Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari, Rom/Mailand 1998, Bd. 1, Abb. 18.

Abb. 5 u. 6: David Ganz, Barocke Bilderbauten, Petersberg 2003, Abb. 260, S. 37.

Abb. 7: Stefan Kummer, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum, Tübingen 1987, Abb. 143.

Abb. 8: Steven F. Ostrow, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome, Cambridge/New York 1996, Tafel II.

Abb. 9: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800, München 2007, S. 30.

Abb. 10: Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003, S. 181.

Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom

Wer etwas darüber erfahren will, welcher Renaissancekünstler es war, der als erster die in der römischen Antike üblichen und auch noch vom Frühmittelalter bis in die Romanik gebräuchlichen Stuckdekorationen als Gestaltungselement „wiederentdeckt“ und in die neuere Kunst eingeführt hat, und wer in Erfahrung bringen will, wo ornamentale Stuckaturen zum ersten Mal in der Neuzeit aufgetreten sind, wird in der Literatur immer wieder auf Raffael und seine Schule hingewiesen.¹ Insbesondere wird Giovanni da Udine genannt, der zusammen mit seinem Meister die antiken Malereien und Stuckaturen der Domus Aurea des Nero intensiv studiert sowie die in Vergessenheit geratene Rezeptur zur Herstellung des weißen Stucks wiedergefunden und für seine Stuckdekorationen in der Loggia Raffaels im Vatikan zunutze gemacht habe. Giorgio Vasari war es, der dies in seinem berühmten Vitenwerk, und zwar in der Biographie des Giovanni da Udine, berichtete.² Er erwähnte freilich auch, dass es vor der Wiederentdeckung des rein weißen, aus einer Mischung von weißem Travertinkalk mit Pulver aus weißem Marmor bestehenden Stuckmaterials durchaus schon Stuckaturen gegeben habe. Diese waren allerdings von unansehnlicher Farbe, weshalb sie im Allgemeinen vergoldet wurden. Stuckdekorationen der von Vasari zuletzt genannten Art begegnen bereits im Appartamento Borgia des Vatikans, dessen Räume Papst Alexander VI. unter der Leitung des Bernardo Pinturicchio in den Jahren 1492 bis 1494/95 ausstatten ließ.³ Hier wurde der Stuck als plastischer, vollkommen vergoldeter Zierrat der Gewölbeflächen verwendet. Die streifenförmigen Stuckdekorationen und Stuckrahmungen erweisen sich hier als Mittel architektonischer Bereicherung der Gewölbeflächen sowie als Zierde im Sinne einer bauplastischen Ausschmückung. Sie übernehmen insbesondere die Aufgabe, die Gewölbegestalt zu akzentuieren sowie die Ausmalungen der Wände und Decken zu fassen. Als materiell mit der Putzschicht der Gewölbefläche verbundener Überzug erhalten die Stuckaturen durch die ornamentale Gestaltung und vor allem ihre Goldfassung den Charakter kostbaren Schmucks. Insofern erinnern die Stuckaturen des Appartamento Borgia an die vergoldete bauplastische Ornamentik, mit der häufig die Architekturgliederungen der Frührenaissance, namentlich die Spiegel der Pilaster oder die Friese der Gebälke, seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts versehen wurden. Das Neue an den Stuckaturen des Appartamento Borgia war indessen, dass nun auch Wand- und Gewölbeflächen eine vergleichbare dekorative Gestaltung erfuhren.

Auch wenn Pinturicchios Stuckdekorationen zu den frühesten überlieferten gehören, so stehen sie doch nicht ganz voraussetzungslos in der Kunst der italienischen Frührenaissance da. Es hat den Anschein, als habe sich der Gebrauch der Stuckdekoration mehr oder minder gedanklich schon

Jahrzehnte zuvor angebahnt. Wie eine „Ankündigung“ der erst um einiges später üblich werdenden Stuckrahmungen von Ausmalungen erscheinen die illusionistisch gemalten, plastisch wirkenden weißen Leisten, mit denen Benozzo Gozzoli seine 1459 geschaffenen Bilder in der Cappella dei Re Magi im Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz umgab.⁴ Den Einfassungen aus *stucco finto* wurde anscheinend die Aufgabe zugeordnet, die Ausmalungen als Tafelbilder erscheinen zu lassen, um ihnen somit eine gewisse haptische Präsenz sowie Gewicht im Kontext des architektonischen Gliederungsgerüsts der Wände zu verleihen. Vielleicht folgte Gozzoli damit bewusst einer Empfehlung Leon Battista Albertis, der in seinem Architekturtraktat *De re aedificatoria* geschrieben hatte: „Im Inneren des Tempels möchte ich lieber Tafelbilder [tabulas] als auf die Wand aufgetragene Bilder haben.“⁵ Zwar sind die Bilder der Kapelle entgegen Albertis Empfehlung auf die Wandfläche gemalt, aber die fingierten stuckplastischen Rahmen sollen anscheinend darüber hinwegtäuschen bzw. den Mangel wettmachen. Auch Andrea Mantegna bediente sich der *stucchi finti*. Er versah das Gewölbe der um 1470 von ihm ausgemalten Camera degli Sposi im Mantuaner Castello S. Giorgio mit fingierten Stuckgliederungen und -ornamenten,⁶ wohl mit der Absicht, von der Malerei der Wände zu der scheinarchitektonischen, opationartigen Öffnung im Deckenscheitel überzuleiten. Der *stucco finto* täuscht hier die Funktion eines Mittlers zwischen den Gattungen vor – eine Aufgabe, die dem dreidimensionalen Stuck dann sehr bald schon tatsächlich zufallen sollte. Während die ornamentierten Stuckbänder der etwas über 20 Jahre später entstandenen Dekoration im Appartamento Borgia noch eher der dekorativen Akzentuierung der bereits bestehenden architektonischen Strukturen dienen, übernimmt die gegen 1504/06 von Baldassare Peruzzi im Kontext seiner Ausmalungen geschaffene Stuckdekoration in der Apsis von Sant’ Onofrio zu Rom⁷ wesentlich umfassendere Aufgaben. Stuckrippen mit Flechtbandverzierung gliedern das fünfteilige Klostergewölbe der Apsis dergestalt, dass sich eine Kassettenfelderung ergibt. Die stabförmigen Rippen sitzen auf Putzleisten, die den Rahmen für die Kassetten bilden. Zur Bereicherung treten an den inneren Kanten ionische Kymatia hinzu, die Peruzzis Bilder auf dem Kassettengrund einfassen. Eine ähnliche Felderung durch Kassetten war wiederum in der illusionistischen Malerei vorweggenommen worden, wie z. B. die Gewölbeausmalung des Melozzo da Forlì in der Sakristei des Hl. Markus im Santuario zu Loreto (nach 1484) vor Augen führt.⁸ Gemeinsames Vorbild sind zweifellos antike Gewölbegestaltungen, die freilich nur als Anregung für eine „moderne“ Gestaltungsweise dienten.

Mit den Stuckaturen der Apsisdekoration in Sant’ Onofrio beginnt ein neues Kapitel in der Geschichte der Stuckdekoration. Nunmehr dienten diese nicht mehr allein der bau-

plastischen Bereicherung, wie noch in den Räumen des Appartamento Borgia, sondern sie wurden hinfert häufig dazu verwendet, den Ort für Ausmalungen zu definieren und die Bilder in einen architektonischen Kontext einzubetten. Sicherlich angeregt von Peruzzis Dekoration in Sant' Onofrio, schuf Raffael gegen 1513 in der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo zu Rom eine in dieser Hinsicht geradezu klassische Lösung.⁹ Die Kuppel wirkt wie aus goldenem Stuck gegossen und scheint, vom blauen Grund der Mosaikbilder durchbrochen, als transparentes Gebilde über dem Raum zu schweben. Durch ihre Gliederung bleibt sie freilich mit dem architektonischen Gerüst der Wände verbunden. Das Grundgerüst der Stuckdekoration der Kuppel bildet ein an die Kuppelfläche angetragenes Kassettengerippe mit Einsatzrahmen, welche die Bilder und Ornamente auf dem Kassettengrund fassen. Die Rippen sind, wie bei Peruzzis Dekoration in Sant' Onofrio, mit Rundstäben besetzt, weshalb das Kassettengerüst nur als Netz feiner Rahmenleisten zutage tritt und die schweren Eierstabrahmen den Eindruck bestimmen. Für die Wirkung der Mosaikbilder auf der Kuppelfläche ist die Stuckdekoration von großer Bedeutung, da sie nicht nur die Bildflächen rahmt, sondern diese sowohl in einen architektonischen als auch in einen ornamentalen Zusammenhang einordnet. Da der Stuck dank seiner Materialität einerseits der Baukunst nahe steht, andererseits wegen seiner ornamentalen Aufgaben aber auch ins Fach der bildenden Kunst „einschlägt“, wird er zu einem Mittler zwischen den Gattungen. Mit der Dekoration der Cappella Chigi, deren Wände er mit Marmor verkleiden ließ, wollte Raffael exemplarisch demonstrieren, wie, seiner Auffassung gemäß, die Oberflächen antiker Räume gestaltet waren. Der Vergleich mit dem Altertum lag nahe, da der Zentralbau sichtlich an römische Mausoleen der Kaiserzeit anschloss, auch wenn die dem Kreis eingeschriebene Kreuzesform einen christlichen Inhalt mit einschließt. Der altrömische Ruhmesgedanke, der durch den Humanismus wiederbelebt worden war, und die christliche Heilserwartung, die im Kreuzzeichen und im Programm der Mosaikbilder zum Ausdruck gelangt, verbinden sich hier auf neuartige, eigentümliche Weise, woran die Stuckdekoration durchaus ihren Anteil hat.

Anscheinend war die Rezeptur für die Herstellung des weißen Stucks *all'antica* noch nicht gefunden, als die Cappella Chigi dekoriert wurde. Das Denkmal für die Wiederentdeckung der antiken Stucktechnik ist, wie eingangs erwähnt, die von Raffael und seinen Schülern gegen 1516/19 ausgestattete Loggia am Vatikanischen Palast, die so genannte Loggia di Raffaello,¹⁰ geworden. Die Pfeilerflächen und Gewölbegurte sind nach dem Muster antiker Dekorationen gestaltet, wie sie in den Monumenten der römischen Kaiserzeit, insbesondere in den so genannten Grotten, d. h. den vermeintlich unterirdisch gelegenen Räumen der Domus Aurea des Nero angetroffen wurden. Nach ihrem angeblichen Ursprungsort wurden derartige Dekorationen, seien sie gemalt oder plastischer Natur, bekanntlich als „Grotesken“ bezeichnet. Charakteristisch an dem marmorweißen Stuckdekor ist die Vorherrschaft des weißen Grundes, auf den die teils locker, teils enger miteinander verknüpften Ornamente und figürlichen Bestandteile wie appliziert erscheinen. Vergeblich hat man sich bisher bemüht, den Inhalt der in großer Fülle in die ornamentalen Elemente eingestreuten Fi-

gurenwelt zu deuten. Denkwürdig erscheint jedenfalls der formale Gegensatz, den diese pagan wirkende Dekoration zu den Bildern des Alten Testaments an den Gewölben, der so genannten Bibel des Raffael, bildet. Die ästhetische Aufgabe der Stuckaturen ist offensichtlich: Sie wurden dazu bestimmt, das architektonische Gerüst durch Ornamentformen und Figuren so zu beleben, dass die Ausmalungen der Decke und die architektonischen Gliederungen nicht optisch „auseinander fallen“, sondern trotz des gattungsbedingten Kontrastes ein Kontinuum bildkünstlerischer Gestaltung bilden. Hierdurch und nicht allein durch die groteske Formensprache erlangten die Stuckaturen der *Loggia di Raffaello* epochale Bedeutung.

Bis zum Ausgang der Hochrenaissance erfüllten die Stuckdekorationen vor allem die Aufgabe, architektonische Strukturen zu akzentuieren, zu bereichern und den Bildern ihren Ort „anzuweisen“ sowie zwischen Bild und Architektur zu vermitteln. An der Übermittlung bestimmter inhaltlicher Botschaften im Kontext eines ikonographischen Programms hatten sie indessen keinen direkten, sondern, wenn überhaupt, nur indirekten Anteil, indem sich beispielsweise die Ornamentformen auf die Antike als Maßstab kultureller und künstlerischer Ambitionen beziehen. Weil dieser Hinweis aber sehr allgemeiner Natur bleibt, fällt er nicht in das Gebiet der Ikonographie, die es mit der Übermittlung konkreter inhaltlicher Botschaften zu tun hat, sondern in den Bereich der Ikonologie. Deren Domäne sind indessen eher allgemeine Aussagen, die auf den „Weltbezug“ eines Kunstwerks zielen.¹¹ Zu erklärten Trägern inhaltlicher Nachrichten im Kontext eines ikonographischen Programms werden die römischen Stuckdekorationen erst gegen 1540.

Ein Schlüsselwerk nicht nur in dieser Hinsicht, sondern überhaupt für die weitere Geschichte der Stuckdekoration ist die Ausstattung der auf Geheiß Papst Paul III. Farnese erbauten Sala Regia im Vatikan.¹² Nach Plänen des Architekten Antonio da Sangallo des Jüngeren entstand in den späten dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts der riesige, langgestreckte, rechteckige Saal, der mit einem kassettierten Tonnengewölbe versehen wurde. Einer der bedeutendsten Raffael-Schüler, Perino del Vaga, fertigte zu Beginn der vierziger Jahre die Entwürfe für die Stuckdekorationen und begann 1542 mit den Arbeiten, zunächst am Gewölbe, wo die Kassetten einen opulenten Stucküberzug erhielten. Ungemein reiche plastische Bezierden und ungezählte Stuckputti, zentripetal angeordnet, in den Kassetten Ringreihen aufzuführen, zieren das architektonische Gerüst. Wahrscheinlich konnte Perino noch die entscheidenden Entwürfe für die Gestaltung der riesigen Wände fertigen. Nach seinem Tod im Jahre 1547 wurden die ornamentalen und figürlichen Stuckaturen des Saales, wohl Perinos Vorstellungen weitgehend entsprechend, von dem Michelangelo-Schüler Daniele da Volterra (und anderen) weitergeführt und nach einer längeren Arbeitsunterbrechung in den sechziger Jahren vollendet. Die Wände blieben im Gegensatz zum Gewölbe ohne architektonische Gliederung, da geplant war, sie mit einem Bilderzyklus zu versehen.

Auch wenn die Ausmalungen, die sich bis in die siebziger Jahre hinstreckten, im Laufe der Zeit verschiedenen Programmwechseln unterworfen wurden, steht fest, dass es von Beginn an ein übergeordnetes Thema gab, an dem stets

festgehalten wurde. Da Papst Paul III. dem Saal die Aufgabe zugeordnet hatte, hier künftig die fürstlichen und königlichen Gesandten Europas zu empfangen, sollte der Bilderzyklus in unmissverständlicher Weise zum Ausdruck bringen, dass der Pontifex Maximus von den christlichen Kaisern und Königen Gehorsam und Beistand erwartete. Die der Kirchengeschichte entnommenen einzelnen Darstellungen sind in ungewöhnlich massive, mit ‚Ohren‘ versehene Stuckrahmen eingeschlossen. Diese verbinden sich untereinander auf nahezu architektonische Weise: Extrovertierte Fragmente gesprengter Giebel und Volutenspannen, die von einer Schar geflügelter Engel und muskulöser Ignudi bevölkert werden, erwecken den Anschein, die einzelnen mächtigen Rahmen wollten sich zu einer Kette verbinden. Die nackten Männer, die in ihrer herkulischen Gestalt Symbolfiguren kraftvoller Herrschaft sein mögen, halten in ihren Händen Granatäpfel, die im Kontext des Ausmalungsprogramms ein Sinnbild der Kirche und insbesondere des Hohen Priestertums sein dürften. Vielleicht spielen die Früchte aber auch auf den Tempel Salomons an, dessen Kranzgesims mit Granatäpfeln geschmückt gewesen sein soll.¹³ Die geflügelten Engel indessen beteiligen sich wie die Wappen und Devisen am Herrscherlob, indem sie die Lilien der Farnese in ihren Händen halten und vorzeigen.

Die mächtigen, von den Figurenscharen bevölkerten Bildrahmen dienen einer ungewöhnlich lautstarken Bildpräsentation, die offensichtlich bestrebt ist, dem ausgesprochen propagandistischen Charakter der Bilder zu entsprechen. Der fast schon etwas gewalttätige, jedenfalls sehr nachdrückliche Bildvortrag hat die Zeitgenossen und die folgenden Generationen offensichtlich tief beeindruckt, wie sich aus den ungezählten Wanddekorationen, die das Vorbild der Sala Regia nachahmen, schließen lässt. Bis ins 17. und mitunter sogar bis ins 18. Jahrhundert wirkte das Vorbild nach.

Ein allgemein wenig bekanntes, aber sehr bezeichnendes und zur Zeit seiner Entstehung anscheinend viel beachtetes Beispiel römischer Stuckkunst in der unmittelbaren Nachfolge der Sala Regia ist die Dekoration der Cappella Gonzaga im Langhaus der Spitalkirche S. Spirito in Sassia, die sich unweit des Vatikans befindet.¹⁴ Es ist die vierte Kapelle auf der linken Seite. Stifter der Kapellenausstattung war Graf Giulio Cesare Gonzaga aus der Nebenlinie der Gonzaga von Novellara. Der humanistisch gebildete Geistliche, der den klangvollen Titel eines Patriarchen von Alexandria führte und der in dem von Raffael errichteten, lange verschwundenen Palazzo Branconio dell’Aquila – also ganz in der Nähe von S. Spirito in Sassia – residierte, war 1550 verstorben. Sein Haupterbe, der Neffe Conte Alfonso Gonzaga-Novellara, war durch das Testament des Patriarchen dazu verpflichtet worden, die von diesem in S. Spirito als Grablage erworbene Kapelle würdig dekorieren zu lassen. Nach einem vergeblichen ersten Anlauf im Jahre 1551 entschloss sich der Erbe 1554, der testamentarischen Verfügung zu entsprechen. Er beauftragte einen früheren Mitarbeiter Perinos del Vaga, den aus Forlì stammenden Maler Livio Agresti mit den Arbeiten.

Im Jahre 1557 war die Dekoration der Wände und Gewölbe abgeschlossen. Dank seiner künstlerischen Herkunft war Agresti aufs engste vertraut mit den neuesten Tendenzen der römischen Wandmalerei, die sich seit etwa 1550 in zu-

nehmendem Maße der Stuckaturen als rahmenden Beiwerksbediente, wobei zu unterstreichen ist, dass zu dieser Zeit allgemein die Maler für den Entwurf der Stuckdekorationen verantwortlich waren. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts treten zunehmend Architekten als Entwerfer für Stuckdekorationen in Erscheinung (wie z. B. Giacomo della Porta und Carlo Maderno, s. u.). Bildhauer indessen, die für die Herstellung von figürlichen Stuckplastiken als prädestiniert erscheinen mögen, ließen sich in dem ersten Jahrhundert römischer Stuckatorkunst anscheinend nicht für derartige Arbeiten gewinnen. Vielleicht erschien ihnen die Fertigung von Stuckfiguren und Stuckornamenten als mit ihrer Standesehre unvereinbar. Allgemein dürfte ihnen nämlich bekannt gewesen sein, wie der führende Bildhauer der gesamten Epoche, Michelangelo, anlässlich einer Rundfrage des humanistischen Gelehrten Benedetto Varchi über den Vorrang der bildenden Künste die Eigenart bildhauerischer Tätigkeit definiert hatte. In seiner 1549 publizierte Antwort auf die Befragung Varchis schrieb der Künstler unter anderem: „Ich verstehe Skulptur als jene Tätigkeit, die es mit dem kraftvollen Wegnehmen [von Substanz] zu tun hat; die Tätigkeit, die sich mit dem Hinzufügen [von Materie] beschäftigt, ist ähnlich der Malerei.“¹⁵ Hieraus folgt, dass Michelangelo alles plastische Bilden eher als die Aufgabe des Malers als das Metier des Bildhauers ansah,¹⁶ wodurch erklärlich wird, dass die genuinen Bildhauer zu dieser Zeit die Herstellung von Stuckplastiken gerne den Malern überließen.

Zurück zur Cappella Gonzaga! Das Halbrund der Apsidole nehmen drei Wandbilder ein, die von breiten, geohrten Stuckleisten eingefasst werden. Die aneinander gereihten Rahmen erwecken den Anschein, als seien sie Fassungen beweglicher Tafelbilder und an Konsolen, die aus der Wand hervorkragen, aufgehängt worden. Das mittlere Bildfeld dient als Altarretabel, weshalb es ein gesprengter Dreiecksgiebel akzentuiert, während die seitlichen Rahmen von Blendbögen bekrönt werden. Den drei Wandbildern mit ihren schweren Stuckrahmen entsprechen an der Gewölbekalotte zwei ähnlich gerahmte Bilder, zwischen denen kleinere unregelmäßig ovoide Bildfelder angeordnet sind. In Scheitelnähe deutet eine Reihe von kleinen gerahmten Bildern eine Kassettierung an. Im Scheitel selbst breitet ein stuckierter Adler, das Wappentier der Gonzaga, seine Flügel aus. Die stuckplastischen Figuren der Wandzone werden noch entschiedener als ihre Vorgänger in der Sala Regia in die Aufgabe inhaltlicher Vermittlung eingespannt. Die etwa lebensgroßen weiblichen Stuckstatuen seitlich des Altarretabels, welche die Tugenden der Gerechtigkeit und der Barmherzigkeit verkörpern, vermitteln mit ihren Gesten zwischen den drei Bildern, die Szenen der Passion Christi und seine Auferstehung zum Thema haben. Die Putten in den Lünetten über den seitlichen Bildfeldern präsentieren ovale Schilde, auf denen Mariae Verkündigung dargestellt ist.

Am erstaunlichsten erscheinen die Liegefiguren auf den Schrägen des gesprengten Retabelgiebels: Die geflügelten, von Aktivität erfüllten Ignudi, die offensichtlich mit ihren Beinen und einem ihrer Arme festen Halt auf der abschüssigen Liegefläche suchen, vollziehen mit dem freien Arm einen ausholenden Gestus und weisen mit dem Zeigefinger auf die Gewölbebilder, wo der Sündenfall der Stammeltern

und ihre Vertreibung aus dem Paradies dargestellt ist. Meines Wissens sind diese beiden männlichen Engel die ersten erhaltenen Figuren in der Geschichte der römischen Stuckdekoration, die solche deiktischen Gesten ausführen.¹⁷ Das Zeigen der Figuren ist ein klares Deuten, womit nicht allein die Körperaktion, sondern auch das inhaltliche Ausdeuten gemeint ist. Der Verweisgestus der Figuren ist nämlich nicht allein in formaler Hinsicht einleuchtend, indem er die gestalterische Einheit betont, sondern auch, wenn nicht sogar in besonderem Maße, aus ikonographischem Blickwinkel sinnvoll: Denn die Jünglingsengel erklären dem Betrachter der Wandbilder, warum Christus den auf den Wänden dargestellten Weg gehen musste, indem sie auf das Stammelpaar zeigen.

Das große Gewicht, das die Bilder durch die massiven Stuckrahmen erhalten, verrät etwas über das Motiv dieser sehr augenfälligen Bildpräsentation: Zweifellos wurde damit die Absicht verfolgt, die Mitteilung des Bildes mit möglichst großem Nachdruck „unter die Leute“ zu bringen. Da sich eine Fülle weiterer Beispiele für solch ausgeprägte, betonte Bildpräsentation in der sakralen Kunst Roms der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nennen ließe, wird der Historiker in diesem Phänomen das Zeugnis einer bestimmten Erwartung gegenüber dem sakralen Bild erblicken dürfen. Glücklicherweise hat sich ein zeitgenössischer Bericht erhalten, in dem geschildert wird, welchen Eindruck die Dekoration der Cappella Gonzaga nach ihrer Vollendung im Jahre 1557 auf die römische Bevölkerung machte. Der Berichterstatter ist der römische Geschäftsträger des Conte Alfonso Gonzaga, namens Girolamo da Ponte. Er schreibt in einem Brief an den Auftraggeber in Novellara das Folgende: „Aber am Sonntag und am Montag [wohl im Mai 1557], als ich während des Festes in S. Spirito war und dort ganz Rom zusammenlief, sah ich jede Sorte von Menschen, die ohne Ende (die Kapelle) lobten und sich von ihrem Anblick nicht losreißen konnten (*nè si sapevano levare da mirarla*). Messer Luigi Sansidonio sprach zu mir die folgenden Worte: ‚Das ist eine schöne und ehrenvolle Unterhaltung für das Volk‘ und setzte hinzu: ‚Bei der Armseligkeit dieses Jahrhunderts, dies ist eine würdige Kapelle!‘“ Ferner berichtet da Ponte von dem Lob „aller anderen Maler“ und versteigt sich sogar zu der Ankündigung, dass er mit Hilfe des Tommaso de’Cavalieri Michelangelo holen lassen wolle, um dessen Urteil einzuholen.¹⁸ Zwar war der Geschäftsträger Alfonso Gonzagas daran interessiert, den Erfolg der Kapelle beim Publikum herauszustreichen, denn er hatte entgegen dem Verbot des Conte, der zunächst Unstimmigkeiten mit Agresti wegen der Bezahlung klären wollte, die Kapelle enthüllen lassen und befürchtete offensichtlich negative Folgen. Aber ungeachtet der Möglichkeit apologetischer Übertreibung dürfte damit zu rechnen sein, dass der Bericht da Pontes im Kern der Wahrheit entspricht, denn eine faustdicke Unwahrheit wäre bald ans Tageslicht gekommen.

Sehr interessant und bezeichnend finde ich die Formulierung des mir unbekanntem Notars Sansidonio, dass die Kapellenausstattung eine „schöne und ehrenvolle Unterhaltung für das Volk“ sei. Äußerungen wie diese sind aus der betreffenden Zeit meines Wissens kaum überliefert. Es geht aus den Worten Sansidonios recht deutlich hervor, dass von Sakralraumausstattungen Unterrichtung und Belehrung

erwartet wurde. Hierzu dürfte auch ein verbreitetes Bedürfnis bestanden haben, denn sonst hätte die Enthüllung der Kapelle in S. Spirito in Sassia kaum Aufsehen erregt. Die hier sich aussprechende Erwartung wurde sechs Jahre später vom Trienter Konzil auf seiner 25. und letzten Sitzung, die am 3. Dezember 1563 stattfand, in das Dekret über die Bilderverehrung gegossen: Nicht nur die Erlaubtheit der Bilderverehrung gemäß dem einschränkenden Grundsatz „*honoros ... refertur ad prototypa*“ (die Ehre gebührt nicht dem Bild, sondern der Person, die darauf dargestellt ist) stellt das Dekret heraus, sondern es fordert die geistliche Obrigkeit ausdrücklich auf, „das Volk mit Hilfe von Darstellungen der Geheimnisse unseres Erlösers zu erziehen und in seinem Glauben zu bestärken.“¹⁹ An diesem Werk christlicher Bilderlehre hatten die römischen Stuckdekorationen, die im Gefolge der der Sala Regia entstanden, einen beträchtlichen Anteil. Denn es waren die Stuckrahmen, welche die Bilder nunmehr so „griffig“ präsentierten, und es waren die Stuckfiguren, welche die Zusammenhänge in einem Bilderzyklus veranschaulichten und verdeutlichten.

Vor allem im sakralen Bereich hat die Dekoration der Sala Regia Nachfolge gefunden, aber auch auf die Raumausstattungen im profanen Zusammenhang blieb sie nicht ohne Wirkung. Auf ziemlich selbständige Weise hat sich der Maler und Stuckateur Guido Mazzoni in der Galleria des Palazzo Capodiferro-Spada zu Rom mit dem Vorbild der Sala Regia auseinandergesetzt.²⁰ In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, greifen die Stuckaturen der Galerie das damals modernste römische Dekorationssystem auf. Das Tonnengewölbe des lang gestreckten Raumes ist mit einer gemauerten Kassettierung und diese wiederum mit einem ornamentalen Stucküberzug versehen. Die Wände gliedern über einer hohen Sockelzone kräftig-plastische Rahmenelemente, die Bilder aufnehmen. Auch wenn der Maßstab ein anderer und der Stuckdekor nicht ganz so massiv ist wie in dem vatikanischen Empfangssaal, lassen sowohl die Decken- als auch die Wandgestaltung der Galleria Capodiferro-Spada an die Sala Regia als Vorbild denken. Ein beträchtlicher Unterschied zeigt sich indessen in der Verwendung der figürlichen Stuckplastiken. Die Bildtrabanten, die in der Sala Regia auf dem oberen Abschluss des Bildrahmens lagerten, haben in der Galleria Spada seitlich der Bilder Position bezogen und geben vor, die Rahmen zu stützen oder sie vorzuweisen. Auf diese Weise wurde die Bildpräsentation wesentlich „dynamisiert“. Auch an der Decke befinden sich jüngerliche Ignudi, die Bilder vorweisen, auf die der Begriff des *quadro riportato* im wahrsten Sinne des Wortes zutrifft.²¹ Es ist nicht auszuschließen, dass die „Dynamisierung“ der Bildpräsentation durch ein französisches Vorbild, nämlich Primaticcios Anfang der vierziger Jahre geschaffene Wanddekoration in der Chambre de la Duchesse d’Etampes im Schloss zu Fontainebleau, angeregt wurde.²² Dort präsentieren nackte Mädchenstatuen aus Stuck einen Zyklus von Bildern, deren Rahmen aus demselben Material geformt wurden. Kenntnis von den Stuckaturen in Fontainebleau könnten die römischen Künstler vor allem durch Reproduktionsstiche bzw. ornamentale Vorlageblätter französischer Kupferstecher erhalten haben. Stiche, wie der 1544 von Jean Mignon gefertigte, der ein Detail des besagten Salons wiedergibt,²³ fanden zweifellos rasche Verbreitung in Europa. Nicht näher erörtert kann

hier die in der kunstgeschichtlichen Literatur diskutierte Frage werden, ob unter Umständen bereits in der Ausstattung der Sala Regia Anregungen der „Schule von Fontainebleau“ verarbeitet wurden.²⁴

Großplastische Stuckfiguren gehörten seit der Dekoration der Sala Regia und der von ihr abhängigen Dekorationen zum festen Bestandteil römischer Stuckdekorationen bis ans Ende der Barockepoche. Nachzutragen bleibt, dass auch Stuckreliefs schon im 16. Jahrhundert Bestandteil römischer Dekorationen waren. Sie begegnen bereits in großer Fülle in der Loggia des Raffael im Vatikan,²⁵ vorwiegend an den Laibungen der Gurtbogen. Der Verzicht auf jegliche farbige Fassung, auch auf Vergoldungen, spiegelt die Freude an dem neu entdeckten, mit Marmormehl versetzten Stuckmaterial, das die – freilich flüchtige – Illusion erweckt, als seien die Reliefs von antiken Künstlern gefertigt worden. In der Loggia der von Raffael erbauten Villa Madama auf dem Monte Mario sind die Kassetten der Gewölbe in reichem Maße mit ähnlichen weißen Stuckreliefs versehen worden; Raffaels Schüler Giovanni da Udine und Giulio Romano schufen sie am Anfang der zwanziger Jahre des Cinquecento.²⁶ Auch die von Perino del Vaga, einem weiteren und schon ausgiebig erwähnten Raffael-Schüler, in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre geleitete Ausstattung der Sala Paolina in der Engelsburg²⁷ – dem zweiten Hauptwerk römischer Dekorationskunst in der Ära Papst Paul III. Farnese – weist eine Fülle von Stuckreliefs auf. Betont antikisierende Stuckreliefs fanden vor dem Beginn der katholischen Kirchenreform gelegentlich auch Eingang in die römische Sakralkunst. Sie begegnen beispielsweise am Gewölbe der Cappella Landi in S. Spirito in Sassia (fünfte Kapelle links), sind hier allerdings vergoldet – ob ursprünglich oder nachträglich, ist nicht bekannt. Ein mit der Dekorationskunst Michelangelos vertrauter Maler, wahrscheinlich Marcello Venusti, den Giorgio Vasari als Schöpfer der Ausmalung erwähnt, könnte die Stuckaturen gegen 1545 entworfen und ausgeführt haben.²⁸

Es hat den Anschein, als seien die Stuckreliefs etwa seit der Jahrhundertmitte für etwa drei Jahrzehnte weitgehend aus der römischen Sakralkunst verschwunden. Erst im neunten Jahrzehnt des Cinquecento begegnen sie wieder in Dekorationen sakraler Räume, nunmehr aber in einer Fülle, wie nie zuvor. Für diesen „Siegeszug“ der Gattung des Stuckreliefs scheinen nunmehr weniger die Maler als einige Architekten verantwortlich gewesen zu sein. Es ist auffällig, dass es insbesondere Architekten Tessiner Herkunft waren, die das Stuckrelief als Dekorationselement bevorzugten. Den Beginn machte Giacomo della Porta mit der Dekoration der Cappella Pinelli (fünfte Kapelle rechts) in der Chiesa Nuova.²⁹ Ihm folgten Domenico Fontana mit der Dekoration in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore³⁰ und sein Neffe Carlo Maderno mit der Stuckdekoration der Cappella Maggiore von S. Susanna.³¹ Nunmehr war das teils weiße, großteils aber mit Goldfassung versehene Stuckrelief ein fester Bestandteil römischer Stuckdekorationen geworden.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento schufen römische Künstler Muster für Deckendekorationen aus Stuck, die Epoche gemacht haben. Mit einem Blick auf zwei meines Ermessens sehr wichtige derartige Deckendekorationen schließe ich meinen Überblick ab. Die zuerst zu nennende mag dem flüchtigen Betrachter völlig unspektakulär er-

scheinen. Es ist der meines Erachtens von Giacomo della Porta im Jahre 1581 entworfene Deckendekor der Cappella Sabbatini in der Kirche Madonna dei Monto:³² Die Fläche des Tonnengewölbes nimmt eine bandartige Anordnung von stuckgerahmten Bildfeldern ein, von denen die unteren, lang gestreckten wie Fenstergewände aussehen, das im Scheitel befindliche ovale indessen wie ein Opaion erscheint. Nachdem Domenico Fontana wenige Jahre später dieses Muster für die Deckendekoration der Kreuzarme in der erwähnten Cappella Sistina an S. Maria Maggiore³³ aufgegriffen und in monumentale Form gebracht hatte, verbreitete es sich von Rom aus über ganz Europa. Einen ähnlichen Erfolg hatte, wie ich meine, die 1587–1589 geschaffene Stuckdeckendekoration der von dem lombardischen Architekten Martino Longhi errichteten Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere.³⁴ „Schule“ machte in der weiteren Geschichte der Stuckdekoration, wie sich hier kreuzförmige und diagonale Anordnung der stuckgerahmten Bildfelder ergänzen und in der Vierung des Kreuzes zentralisiert werden.

Über die Nachfolge dieser Deckengestaltung und der anderen erwähnten römischen Stuckdekorationen des 16. Jahrhunderts zu sprechen, wäre ein weiteres lohnendes Thema, auf das an dieser Stelle aber nur noch aufmerksam gemacht, das aber nicht aufgegriffen und weiterverfolgt werden kann.

Literatur

- Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura* (De re aedificatoria), hrsg. v. Giovanni ORLANDI (Trattati di Architettura, hrsg. v. Renato BONELLI u. a.), 2 Bde., Mailand 1966.
- Geoffrey BEARD, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Rudolf BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Teile u. Textbd., Leipzig 1925–1926.
- Luise S. BROSS, *New Documents for Livio Agresti's St Stephen's Chapel in the Church of S. Spirito in Sassia, Rome*, in: *The Burlington Magazine* 135 (1993), S. 338–343.
- Nicole DACOS, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008.
- Bernice DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in: *The Art Bulletin* 58 (1976), S. 395–423.
- C. [?] DUTILH, s. v. „Granatapfel“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert KIRSCHBAUM, Bd. 2, Rom u. a. 1970, Sp. 198–199.
- Susanne EVERS, *Monumentale Stuckfiguren in römischen Deckensystemen des Cinquecento* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 251), Frankfurt a. M. u. a. 1996.
- Wiebke FASTENRATH, „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 51), München 1990.
- Helmut FRIEDEL, *Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1978), S. 89–123.
- Christoph Luitpold FROMMEL, *Baldassare PERUZZI als Maler und Zeichner* (Beiheft zum Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11 [1967/1968]), Wien u. a. 1968.

- GLI AFFRESCHI DI PAOLO III A CASTEL SANT' ANGELO. Progetto ed esecuzione 1543–1548, 2 Bde., Rom 1981.
- Howard HIBBARD, Carlo MADERNO and Roman Architecture 1580–1630 (Studies in Architecture, hrsg. v. Anthony BLUNT u. Rudolf WITTKOWER, Bd. 10), London 1971.
- Stefan KUMMER, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600) (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. v. Ulrich HAUSMANN u. Klaus SCHWAGER, Bd. 6), Tübingen 1987.
- Stefan KUMMER, „Doceant episcopi“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), S. 508–533.
- Stefan KUMMER, Antiker Buntmarmor als Dekorationselement römischer Kirchen im 16. Jahrhundert, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Joachim POESCHKE, München 1996.
- Stefan KUMMER, Die Inszenierung des Bildes im Kontext der architektonischen Gliederung der Renaissance und des Barocks, in: Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl MÖSENER zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Christian HECHT, Berlin 2009.
- Renato LEFEVRE, Villa Madama, 2. Aufl. Rom 1984.
- Francesco Federico MANCINI, Pintoricchio, Mailand 2007.
- Steven F. OSTROW, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996.
- Ursula PAAL, Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan, Phil. Diss., Tübingen 1981.
- Elena PARMA ARMANI, Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo, Genua 1986.
- Nicole RIEGEL, Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30 (2003), S. 93–130.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1440–1470, München 1996.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.
- Gosbert SCHÜSSLER, s. v. „Ikonographie, Ikonologie“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 3. Aufl., hg. v. Walter KASPER u. a., Bd. 5, Freiburg i. Br. u. a. 1996.
- Benedetto VARCHI, Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, in: Trattati d'Arte del Cinquecento, hrsg. v. Paola BAROCCHI, Bd. 1, Bari 1960 [1. Ausgabe Florenz 1549], S. 1–82.
- Giorgio VASARI, Le opere, hrsg. v. Gaetano MILANESI, Florenz 1906 (Repr. Florenz 1973).
- Michaela WALLISER-WURSTER, Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance (Europäische Hochschulschriften, Bd. 376), Frankfurt a. M. u. a. 2001.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 1, 1996, S. 327, Abb. 85, S. 337, Taf. 194, S. 338 f., Taf. 195 f., S. 344 f., Taf. 201 f., S. 349–351, Taf. 206–208; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 202.
- ALBERTI, Architettura, Bd. 2, S. 609: „Intra in templo tabulas potius habere volo pictas quam picturas parietibus ipsis inductas“. Übersetzung ins Deutsche vom Verf.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 2, 1997, S. 27 ff., Taf. 1 ff.; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 201–202.
- FROMMEL, Peruzzi, 1968, S. 46–49; KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 6–7; ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 1, 1996, S. 401, Abb. 117.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 2, 1997, S. 75 ff., Taf. 26 ff.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 8–12; KUMMER, Buntmarmor, 1996, S. 329–339, hier insbes. S. 330–333; RIEGEL, Chigi-Kapelle, 2003, S. 111 ff.
- DACOS, Loggien, 2008.
- Siehe hierzu SCHÜSSLER, Ikonographie, 1996, Sp. 416–419, hier insbes. Sp. 418.
- DAVIDSON, Sala Regia, 1976; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 40–75; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 204.
- Zur Symbolik des Granatapfels s. DUTILH, Granatapfel, 1970.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 41–50; BROSS, S. Spirito in Sassia, 1993; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 106–117.
- VARCHI, Lezione, 1960, S. 82: „Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pittura.“ Übersetzung ins Deutsche vom Verf.
- DAVIDSON, Sala Regia, 1976, S. 422.
- Zur Verwendung dieses Gestus in der Kunst der Renaissance s. WALLISER-WURSTER, Fingerzeige, 2001.
- Der Originalwortlaut des Briefes zitiert bei KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 42–43, Anm. 103 (Übersetzung vom Verf.). Zum Folgenden s. ebd. S. 42 ff.
- KUMMER, „Doceant episcopi“, 1993, S. 509–511.
- Siehe hierzu insbesondere EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 100–102.
- Zu diesem Begriff siehe FASTENRATH, „Quadro riportato“, 1990.
- Siehe und vgl. hierzu EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 72–75.
- BERLINER, Ornamentale Vorlageblätter, 1925–1926, Teil I, Taf. 122, 1.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 48.
- Siehe oben Anm. 10.
- LEFEVRE, Villa Madama, 1984, S. 107 ff.
- Siehe hierzu GLI AFFRESCHI DI PAOLO III A CASTEL SANT' ANGELO, 1981, insbesondere Bd. 2, S. 104–171 (Filippa M. Aliberti Gaudio u. Eraldo Gaudio, Sala Paolina); PARMA ARMANI, Perin del Vaga, 1986, S. 209 ff.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 28–35.
- Ebd., S. 154–158.
- Ebd., S. 266–269. – Allgemein zur Ausstattung der Cappella Sistina an S. Maria Maggiore siehe OSTROW, S. Maria Maggiore, 1996, S. 5–117.
- HIBBARD, Maderno, 1971, S. 39 f., 112 f.; KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 278 f.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 230–234; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 191–197.
- Siehe oben Anm. 30.
- FRIEDEL, Cappella Altemps, 1978.

¹ Siehe hierzu zusammenfassend BEARD, Stuck, 1988, S. 30 ff.

² VASARI, Opere, 1906, Bd. 1, S. 165–166; Bd. 6, S. 551 ff.

³ Zu den Stuckdekorationen s. PAAL, Appartamento Borgia, S. 21, 58 ff., 100 ff., 121 ff., 134 ff., 145 f., 233. Siehe ferner die Abbildungen bei MANCINI, Pintoricchio, 2007, S. 126 ff.

Michael Auras

Der Werkstoff Gips

Nachdem Hermann Kühn in dem 1996 erschienenen ICOMOS-Heft XIX des Deutschen Nationalkomitees bereits auf die Frage „Was ist Stuck?“ eingegangen ist,¹ soll in diesem Beitrag der Werkstoff Gips, wie er am historischen Baudenkmal zu finden ist, in etwas größerer Bandbreite vorgestellt werden.

Gips wurde am historischen Bau in vielfacher Weise eingesetzt, sowohl in Form seiner natürlichen Varietäten Gipsstein und Anhydritstein, Alabaster und Marienglas, als auch in Form verschiedener Gipsbaustoffe, die auf dem technischen Prozess des Brennens oder Kochens von Gips, dem Anmachen mit Wasser und dem abschließenden Abbinden beruhen. Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über die naturwissenschaftlichen und technischen Grundlagen gegeben, bevor die vielfältigen historischen Anwendungen an einigen Beispielen dargestellt werden.

Das Mineral Gips

Gipsbaustoffe bestehen im Wesentlichen aus dem Mineral Gips, chemisch als Calciumsulfatdihydrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) bezeichnet. Die Kristallstruktur ist monoklin prismatisch, die Ausbildung in der Natur meist derb oder faserig, aber es finden sich oft auch nadelig oder tafelig prismatische Kristalle, z. B. in Form der bekannten Wüstenrosen. Das Mineral ist sehr weich, der Härtegrad nach Mohs liegt bei 2. Die Farbe variiert von farblos über weiß, grau und gelb bis zu bräunlich. Bekannte Modifikationen sind das glasklare, großkristalline Marienglas oder der durchscheinend wirkende, feinkristalline Alabaster.

Geologische Lagerstätten/ Natürliche Vorkommen

Die natürlichen Gipsvorkommen Deutschlands entstanden als Abscheidungen aus Meerwasser. In flachen Randmeeren, die nur sporadisch überflutet wurden, herrschte eine hohe Verdunstungsrate, wodurch die Konzentration der im Meerwasser gelösten Salze immer weiter anstieg, bis schließlich zunächst die Carbonate (Calcit, Dolomit), dann Gips und schließlich die am leichtesten löslichen Salze (Steinsalz, Kalisalz, etc.) auskristallisierten. Durch Druckerhöhung infolge der Überlagerung mit jüngeren Schichten und tektonischer Prozesse bildete sich aus dem wasserhaltigen Gips das wasserfreie Calciumsulfat, der Anhydrit.

Die größten, teils hunderte Meter mächtige Calciumsulfatvorkommen Deutschlands sind der lithostratigraphischen

Einheit des Zechsteins mit einem Alter von ca. 250 Millionen Jahren zuzuordnen. Kleinere Vorkommen bildeten sich im oberen Muschelkalk, im mittleren Muschelkalk, im Keuper und im Oberjura.² Die wichtigsten stratiformen Lagerstätten finden sich im Harz und seinem Vorland, im Thüringer Becken sowie in der Windsheimer Bucht. In Norddeutschland liegen die Calciumsulfatschichten unter kilometermächtiger Sedimentüberdeckung. An Schwächazonen konnten Salz und Gips aufsteigen und die typischen Salzdiapire bilden. Diese isolierten Gipsvorkommen wurden intensiv genutzt, ihre Produkte wurden über weite Strecken transportiert. Als wichtige Vorkommen sind der Lüneburger Kalkberg und Bad Segeberg zu nennen, daneben auch das ehemalige Weiße Kliff auf Helgoland und der Sperenberg in Brandenburg.

Das Brennen und Kochen von Gips

Neben den natürlichen Bau- und Dekorationsmaterialien Gipsstein, Anhydritstein und Alabaster spielen Gipsbaustoffe eine wichtige Rolle, die aus Bindemitteln auf Basis von Calciumsulfatphasen hergestellt wurden. Diese Bindemittel erhärten nach dem Anrühren mit Wasser. Sie können daher zur Herstellung von Mörteln benutzt werden, die im Bauwesen als Mauermörtel, als Putz oder als Stuck verarbeitet werden. Zur Gewinnung des Bindemittels wird Gips gebrannt oder gekocht. Der Brennprozess wird 1679 von dem Berliner Chemiker Johann Kunckel ganz einfach beschrieben: „Nimm die Steine von den Gipsbergen, zerschlage und brenne sie in einem Backofen, und wenn sie einen Tag und eine Nacht gebrannt haben, so stoße sie klein...“³

Das Gipsbrennen erfolgte früher in Meilern oder Feldbrandöfen, später in Schacht- oder Ringöfen. Ganz so einfach, wie von Kunckel beschrieben, ist der Prozess beim genaueren Hinsehen jedoch nicht. Beim Brennen erfolgt eine zweistufige chemische Reaktion: Zunächst kommt es zur partiellen, bei steigender Temperatur dann zur vollständigen Entwässerung des Gipses (Gleichungen 1 und 2 in Abb. 1). Das Calciumsulfat-Dihydrat (DH) entwässert also zuerst zu Halbhydrat (HH) und schließlich zu Anhydrit (A). Beim weiteren Erhitzen bilden sich nacheinander zwei weitere Anhydritmodifikationen mit gleicher chemischer Zusammensetzung, aber unterschiedlichen Kristallgitterstrukturen. Wird weiter erhitzt, erfolgt schließlich die thermische Zersetzung des Anhydrits in Calciumoxid und Schwefeldioxid. Der Erhärtungsprozess erfolgt nach Zugabe von Wasser in umgekehrter Richtung von Anhydrit oder Halbhydrat zum Dihydrat.

Neben diesem Trockenbrennverfahren gibt es noch das so genannte Nassbrennverfahren, früher als Gipskochen bezeichnet. Dabei wird Gips im Autoklaven, d. h. im geschlossenen Reaktionsgefäß, erhitzt. Unter erhöhtem Druck und Wasserdampfatmosphäre bilden sich ebenfalls Halbhydrat und Anhydrit, aber mit jeweils unterschiedlichen Kristallgittern. Einen Überblick über die entstehenden Phasen gibt Abbildung 2. Die α - und β -Modifikationen von Halbhydrat und Anhydrit III sowie die Modifikationen des Anhydrit II unterscheiden sich nicht bezüglich ihres Kristallgitters, sondern lediglich bezüglich ihrer Kristallmorphologie, die ihrerseits wesentlichen Einfluss auf die physikalischen Eigenschaften der Calciumsulfatphasen hat. Festzuhalten ist, dass die angegebenen Temperaturbereiche nur als Anhaltspunkte zu sehen sind und die Literaturangaben hierzu variieren. Im Diagramm sind die Angaben aus dem Gips-Datenbuch des Bundesverbands der Gipsindustrie angegeben.⁴ Es handelt sich um Temperaturen, wie sie im technischen Prozess des Gipsbrennens benutzt werden. Die unterschiedlichen Angaben sind vermutlich auf unterschiedliche Brennbedingungen und Rohstoffeigenschaften zurückzuführen. In der Realität können die Phasenumwandlungen schon bei niedrigeren Temperaturen erfolgen. Die Dehydratation von Gips zu Halbhydrat kann im Labor schon bei Temperaturen ab etwa 45 °C einsetzen,⁵ was bei der Probenpräparation vor einer Analyse zu beachten ist.

Baugipse

Technisch werden keine reinen Calciumsulfatphasen verwendet, sondern Gemenge aus verschiedenen Halbhydrat- und Anhydritphasen. Generell können drei Produktgruppen unterschieden werden:

- Stuckgips und andere niedrig gebrannte Gipse werden bei Brenntemperaturen zwischen 120 und 200 °C hergestellt, dabei Gemenge aus Halbhydraten und Anhydrit III erzeugt. Wird im Trockenbrennverfahren gebrannt, bilden sich als Mineralphasen β -Halbhydrat und β -Anhydrit III. Die überwiegend aus diesen Phasen bestehenden Gemenge werden als Stuckgips, Alabastergips oder Modellgips bezeichnet; sie zeichnen sich durch geringe bis mittlere Festigkeiten aus. Beim Nassbrand im Autoklaven bilden sich Gemenge aus α -Halbhydrat und α -Anhydrit III, die als Autoklavengips oder Hartgips bezeichnet werden, da sie sehr hohe Festigkeit erreichen.
- Putzgips und andere Baugipse entstehen durch Brennen im Temperaturbereich von 200 bis 700 °C. Dabei bilden sich Mischungen aus verschiedenen Hoch- und Niedertemperaturphasen (DH, β -HH, β -A III, A II u, A II s), deren Festigkeit je nach Zusammensetzung stark variieren kann.
- Estrichgips oder Hochbrandgips wird zwischen 800 und 1000 °C gebrannt, besitzt hohe Festigkeit und besteht im Wesentlichen aus Anhydrit II E und geringen Anteilen von Calciumoxid (CaO), das durch die thermische Zersetzung von Anhydrit entsteht.

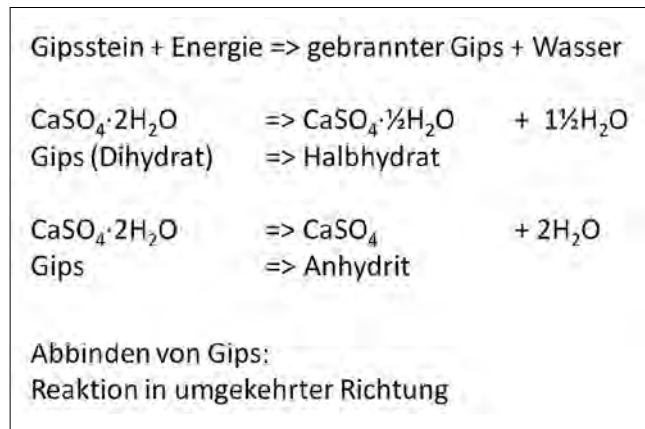


Abb. 1: Entwässerungsreaktionen beim Gipsbrennen

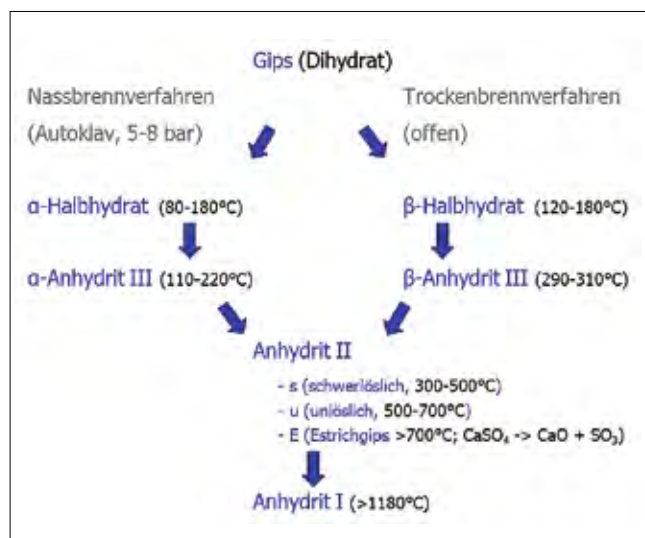


Abb. 2: Calciumsulfatphasen und ihre Bildungsbedingungen

Abbinden von Gips

Das Abbinden erfolgt durch die Hydratation von Halbhydrat und Anhydrit, wobei sich Dihydrat bildet. Die Wasserlöslichkeit des Halbhydrats ist deutlich höher als die des Dihydrates. Es bildet sich daher beim Anrühren mit Wasser eine Lösung, die gesättigt ist bezüglich des Halbhydrats, aber übersättigt bezüglich des Dihydrats. Dies führt zum schnellen Auskristallisieren kleiner Dihydratkristalle, die anschließend weiter wachsen und zur Verfestigung des Gipsbreies führen. Ein Teil des Anmachwassers wird in die Kristallstruktur des Dihydrats eingebaut. Anhydrit III ist ebenfalls gut wasserlöslich und bindet daher ebenfalls schnell ab. Anhydrit II ist schlecht löslich und benötigt einen Anreger, um den Abbindeprozess zu starten. Bei Hochbrandgipsen kann dies das Calciumoxid sein, das durch partielle thermische Zersetzung des Anhydrits entstand und mit dem Anmachwasser zu alkalischer Calciumhydroxid-Lösung reagiert. Auch geringe Zugaben von Kaliumsulfat oder Portlandzement können als Anreger fungieren.

Der Abbindeprozess und die Materialeigenschaften der resultierenden Gipsbaustoffe sind abhängig von zahlreichen



Abb. 3: Arnstadt, Kirche Oberndorf, romanischer Gipsstuck im Innenraum (links) und auf der Außenfassade (rechts)

Parametern. Zunächst ist der Brennprozess zu betrachten, d. h. die jeweilige Kombination von Temperatur, Wasserdampfdruck, Brenndauer, Stückgutgröße und Temperaturverteilung im Ofen, die maßgeblich sind für die entstehenden Mineralphasengemenge, für ihre Korngrößen und Porosität, letztlich also für ihre Reaktivität. Weitere Parameter sind das Wasser-Bindemittel-Verhältnis, die Zugabe von Zusatzstoffen wie Kalk, Zuschlagsstoffe/Gesteinskörnungen oder Zusatzmittel. Gerade bei den Zusatzmitteln gibt es eine große Vielfalt.⁶

Tabelle 1 nennt einige Beispiele.

Tab. 1: Steuerung der Eigenschaften durch Zusatzmittel

Anreger für Anhydrit	Kaliumsulfat, Calciumhydroxid, Portlandzement
Verzögerer	Zitronensäure, Calciumhydroxid, Alkohol, Borsäure, Zucker, Milch, tierischer Leim, (Borax, Calciumchlorid → Salzbildung)
Beschleuniger	Gips(Dihydrat), Kaliumsulfat, Alaun, (Natriumchlorid, Magnesiumchlorid, Ammoniak → Salzbildung)
Verflüssiger	Alkylarylsulfonate, Ligninsulfonate, Melaminharze
Haftzusätze	Leim, Cellulose, Kunstharzdispersion
Härtungs- und Hydrophobierungsmittel	Alaun, Borax, Bariumhydroxid, Alkalisilikate, ... → Bildung schwerlöslicher Salze. Heute auch Verwendung von Silanen u. ä. Verbindungen zur Hydrophobierung.

Analytik

Zur Analyse der anorganischen Anteile gipshaltiger Mörtel und Putze kommen verschiedene Verfahren in Frage. Häufig eingesetzt zur Bestimmung der mineralischen Bestandteile wird die Röntgendiffraktometrie (XRD), die Thermogravimetrie (DTA/DTG) zur Bestimmung von Gips- und Kalkgehalt, die Elementaranalyse zur Bestimmung von Schwefel- und Kohlenstoffgehalt, nasschemische Verfahren (u. a. Komplexometrie zur Bestimmung von Eisen- und Magnesiumgehalten) sowie die licht- und rasterelektronische Untersuchung zur Bestimmung mineralischer Komponenten sowie zur Beurteilung der Gefügemerkmale. Einige Beispiele der mikroskopischen Untersuchung werden bei den unten folgenden Verwendungsbeispielen vorgestellt.

Schadensmechanismen

Am Bauwerk sind bezüglich calciumsulfathaltiger Baustoffe vor allem drei Schadensmechanismen relevant: die Wasserlöslichkeit, der Festigkeitsverlust bei Feuchteeinwirkung und der geringe Widerstand gegen Salzkristallisation. Ein Sonderproblem ist die Unverträglichkeit mit hydraulischen Bindemitteln.

Gips besitzt eine deutlich höhere Wasserlöslichkeit als andere Bindemittel. Bei 20 °C können in einem Liter Wasser etwa 2,2 g Gips (Dihydrat) gelöst werden, aber nur 0,014 g Kalk (Calcit). Die Löslichkeit kann bei Feuchtebelastung gipshaltiger Baustoffe zu Bindemittelauswaschungen führen. Abbildung 3 zeigt einen romanischen Gipsstuck aus der Kirche Oberndorf bei Arnstadt. Im Bild links ist ein intaktes Palmettenband aus dem Innenraum der Kirche abgebildet, rechts ein Stuckelement auf der Nordwand der Kirche, die seit dem Abriss der Seitenschiffe vermutlich im 16. Jahrhundert zur Außenwand wurde.⁷ Infolge der Bewitterung wurde der Gipsstuck an der Oberfläche gelöst, und die Spuren der Wasserläufer haben sich als vertikale Riefen in die Stuckoberfläche eingetieft.

Bei Feuchteeinwirkung verlieren gipshaltige Baustoffe sehr schnell an Festigkeit. Hebig und Wigger untersuchten historische Mauermörtel aus Hochbrandgips und beschreiben einen Abfall der Druckfestigkeit auf ca. 50 % der Ausgangsfestigkeit bei nur 1 M.-% Feuchtegehalt des Mörtels, wie er schon bei erhöhter Luftfeuchtigkeit erreicht wird.⁸ Bei 4 M.-% Feuchtegehalt, das entspricht einer mäßigen Durchfeuchtung, sinkt die Festigkeit auf ca. 30 % der Ausgangsfestigkeit. Derartige Festigkeitsverluste können zu massiven Tragwerksproblemen führen.

Zusätzlich zum Festigkeitsverlust kann auch das Kriechverhalten von Gips unter Feuchteinfluss problematisch werden. Unter Kriechen versteht man die plastische Verformung unter Last. Während bei Baustoffen wie Kalkmörtel oder Beton oder auch trockenen Gipsbaustoffen das Kriechen bei Belastung einem Endwert zustrebt, ist dies bei feuchtem Gips nicht der Fall. Dies bedeutet, dass feuchter Gips z. B. aus einer Mauerwerksfuge nahezu vollständig aus der Fuge gedrückt werden kann. Abbildung 4 zeigt eine

mit Gipsmörtel errichtete Mauer, die sich unter wechselndem Einfluss immer weiter verformt hat. In Phasen sehr starker Durchfeuchtung ist der Mörtel auf der Wetterseite teilweise aus der Fuge gedrückt worden, während die geringer durchfeuchtete Rückseite sich weniger verformte. Bei trockener Witterung ist der Mörtel fest und stabil.

Gipsstuck, Gipsputz und Gipsmörtel zeigen meist eine geringe Resistenz gegen Schadsalze. Nicht selten finden sich in Gips-Kalk-Mischungen dolomitische, d. h. magnesiumhaltige Anteile des Kalks. Bei Durchfeuchtung solcher Mischungen kann es zur Bildung von Magnesiumsulfat kommen, einem in mehreren wasserhaltigen Modifikationen vorkommenden, aggressiven Schadsalz. Hat sich dieses Salz gebildet, beispielsweise bei einmaliger Durchfeuchtung infolge eines Wasserschadens, so kann es in Innenräumen nach der Trocknung des Bauteils zu weiteren Schäden führen, da dieses Salz schon bei Änderungen der relativen Luftfeuchte verschiedene Lösungs- und Kristallisations- sowie Hydratations- und Dehydratationsprozesse durchläuft, wodurch wechselnde Kristallisationsdrucke im Baustoffgefüge erzeugt werden.⁹ Hygroskopische Salze halten den Gips feucht und weich, wodurch der Widerstand gegen Salzkristallisation noch weiter sinkt.

Verwendung von Gipsbaustoffen

Gips als Mauerstein

Gipsstein und Anhydritstein wurden im Umfeld ihrer geologischen Vorkommen häufig als Mauerstein verwendet, was durch die leichte Bearbeitbarkeit begünstigt wurde. Eindrucksvolle Beispiele sind vor allem im Bereich des Südharzes zu finden. Als Witterungsschutz erhielten Bauwerke aus Gips- und Anhydritstein in der Regel einen Verputz, doch auch wo dieser verloren ging, zeigt Gipsstein oft über beachtliche Standzeiten hinweg eine hohe Verwitterungsresistenz, gekennzeichnet allenfalls durch Anlösungserscheinungen an der Oberfläche. Vorkommen, Verwendungsbeispiele als Naturwerkstein, technische Eigenschaften und Verwitterungsverhalten thüringischer Gipssteine werden detailliert von Haaßengier beschrieben.¹⁰

Alabaster und Gips als Dekorationsgestein

In weiterer Entfernung von den geologischen Lagerstätten wurde Gips in seiner Ausprägung als polierfähiger und durchscheinender Alabaster als Ersatz für Fensterglas verwendet, aber auch als wichtiges Dekorationsgestein, beispielsweise für Altäre und Skulpturen. Als Beispiel für seine kunsthistorische Bedeutung sei die umfangreiche Produktion der Mechelner Alabaster-Manufaktur genannt, deren reliefierte Bildtafeln im 16. und 17. Jahrhundert in großer Anzahl in Mechelen in Flandern hergestellt und über ganz Europa verbreitet wurden.¹¹ Auch farbige Gipssteinvarietäten wurden in großem Umfang als Dekorationsmaterial für Altäre und Innenraumausstattungen benutzt.



Abb. 4: Neustadt/Harz, Burgruine Hohnstein, Mauerwerksverformung durch Kriechprozesse im wechselfeuchten Gipsmörtel

Abb. 5: Neustadt/Harz, Burgruine Hohnstein, Tüргewände aus Gipsstein





Abb. 6: Trier, Dom, Alabasterrelief, vermutlich aus der Mechelner Manufaktur stammend

Gips als Bindemittel

Außer den natürlichen Gipsvarietäten wurden auch künstlich hergestellte Gipsbaustoffe für die verschiedensten Zwecke eingesetzt. Neben der durch die geologischen Gegebenheiten bedingten Verfügbarkeit des Rohstoffs wurde die Verwendung von Gipsbindemitteln dadurch begünstigt, dass für das Gipsbrennen niedrige bis mittlere Brenntemperaturen ausreichen, die mit einfachen Mitteln erreicht werden konnten.

Historische Hochbrandgipse und moderne Äquivalente

Während heute die Verwendung von Gipsbaustoffen auf den Innenraum konzentriert ist, wurden sie früher in bestimm-

Abb. 7: Heringen a. d. Helme, Schloss, links stark verwittertes Sandstein- und Ziegelmauerwerk mit witterungsresistenten Setzmörteln aus Hochbrandgips, rechts die gleiche Fassade nach der Instandsetzung mit modernem Gipsmörtel



ten Regionen auch im Außenbereich eingesetzt. Die hohe Festigkeit und Witterungsbeständigkeit der Hochbrandgipse wurde sehr geschätzt, weshalb Gipsmörtel auch im Außenbereich als Mauer-, Verfug- und Putzmörtel verwendet wurden.

Historische Bauwerke mit gipshaltigem Mauerwerk, d. h. mit Mauerwerk, das aus Gips- oder Anhydritsteinen oder mit Gipsmörteln, in der Regel auf der Basis von Hochbrandgips errichtet wurde, stehen seit langen Jahren im Fokus der Baudenkmalpflege. Die Gründe liegen neben den an späterer Stelle genannten allgemeinen Schadensmechanismen von Gipsbaustoffen im Sonderproblem der Unverträglichkeit gipshaltiger Materialien mit hydraulischen Bindemitteln, insbesondere Zementen. Diese Unverträglichkeit äußert sich in der Bildung von Treibmineralen wie Ettringit oder Thaumasit, die zu gewaltigen Bauschäden bis hin zu Totalverlusten ganzer Bauwerke oder Bauteile führten. Dies führte in den vergangenen zwei Jahrzehnten zu immer stärker werdenden Bestrebungen, bei der Instandsetzung gipshaltigen Mauerwerks wieder auf gipshaltige Materialien zurückzugreifen [Abb. 7]. Hierfür werden Hochbrandgipse teils nach historischem Vorbild hergestellt, teils werden moderne, industriell hergestellte Gipsmörtel derart rezeptiert, dass sie die technischen Eigenschaften historischer Hochbrandgipse erreichen. Einen Überblick über aktuell verfügbare Materialien gibt Stadlbauer (2010). Verschiedene aktuelle Publikationen gehen vertiefend auf diese Problematik ein.^{12 13 14}

Hochbrandgips wurde auch für Estriche und sogar zur Herstellung von Formsteinen für tragende Elemente genutzt. Abbildung 8 zeigt eine Wendeltreppe aus dem 16. Jahrhundert in Schloss Heringen, die aus Kunststein aus Gipsmörtel hergestellt wurde. Zu beachten ist, dass die horizontale Lagerfuge in der Treppenstufe verläuft, um das Bruchrisiko zu verringern. In demselben Gebäude finden sich auch Kunststeine aus Gips in Form von Gewölberippen.

Gips-Kalk-Mischungen

Gips und Kalk sind gut miteinander verträglich, Mischungen aus Kalk und Gips finden sich in Stuck, Putz und Mauermörtel. Die Zusammensetzungen streuen stark, Gips und Kalk wurden in fast allen Mischungsverhältnissen verarbeitet.

Der Fußboden des Kapitelsaals des Augustinerklosters in Erfurt wurde im 16. Jahrhundert aus schachbrettartig verlegten roten Terrakottafliesen und weißen Gipsestrichfliesen hergestellt. Üblicherweise bestehen Gipsestriche aus fast reinem Estrichgips, als Zuschlag finden sich allenfalls Bruchstücke von Gips- oder Anhydritstein. Die mikroskopische Untersuchung zeigt aber, dass in diesem Fall Gips mit silikatischem Zuschlag und einem geringen Kalkanteil gemischt wurde.

Abbildung 10 zeigt in der linken Bildhälfte ein Detail aus einer Stuckdecke im Haus Venedig in Trier, die vor einigen Jahren restauratorisch untersucht wurde.¹⁵ Die zugehörige Dünnschliffaufnahme belegt die Kombination von Gipsstuck mit Kalk-Gips-Mischungen, die als Glättsschichten verarbeitet wurden. Die mikroskopische Aufnahme in der rechten Bildhälfte zeigt von oben nach unten einen Dis-

persionsfarbanstrich (schwarz), darunter eine zweilagige Kalk-Gips-Glätte, deren untere Lage etwas kalkreicher ist. Darunter folgt ein Kern aus Gipsmörtel mit hellen Anhydritkörnern ohne erkennbare Kalkgehalte.

Fazit

Gips ist nicht gleich Gips. Als Gestein, als natürliches Mineral und als Produkt eines technischen Brenn- und Abbindeprozesses zeigt sich dieser Baustoff in großer Vielfalt am historischen Bauwerk. Künstlich hergestellte Gipsbaustoffe sind geprägt durch die verschiedenen Calciumsulfatphasen, aus denen sie hergestellt wurden. Diese prägen die unterschiedlichen Eigenschaften der daraus hergestellten Produkte und ermöglichen somit eine Fülle von Einsatzgebieten. Mischungen mit Kalk, Gesteinskörnungen und organischen Zusatzmitteln erlauben eine weitere Steuerung der Eigenschaften. Problematisch sind die Empfindlichkeit gegen Feuchtigkeit und Salze sowie die Unverträglichkeit mit hydraulischen Bindemitteln.

Die naturwissenschaftliche Analyse, insbesondere die lichtmikroskopische Untersuchung, erlaubt in vielen Fällen Rückschlüsse auf Ausgangsmaterialien, Brenntemperaturen und den Schichtenaufbau von Putz und Stuck. Damit kann sie die restauratorische Bearbeitung bei der Suche nach geeigneten Erhaltungsmöglichkeiten und Ersatzmaterialien unterstützen.

Literatur

Michael AURAS, Hans-Werner ZIER, Gipsmörtel im historischen Mauerwerk und an Fassaden. Wissenschaftlich-Technische Arbeitsgemeinschaft für Bauwerkserhaltung und Denkmalpflege e. V., München 2008 (WTA-Schriftenreihe, Heft 30).

BUNDESVERBAND DER GIPSINDUSTRIE, Gips-Datenbuch. Bundesverband der Gipsindustrie e. V., Darmstadt 2006.

Claudia HAASSENGIER, Vorkommen und Eigenschaften der Sulfate des Thüringer Beckens sowie ihre Beständigkeit als Werkstein, Institut für Steinkonservierung e. V., Mainz 2007 (IFS-Bericht 25).

Jan HEBIG, Heinrich WIGGER, Tragverhalten von Natursteinmauerwerk mit Gipsmörtel unter dem Einfluss von Feuchtigkeit, in: Michael AURAS, Hans-Werner ZIER (Hrsg.), Gipsmörtel im historischen Mauerwerk und an den Fassaden. Wissenschaftlich-Technische Arbeitsgemeinschaft für Bauwerkserhaltung und Denkmalpflege e. V. -WTA-, München 2008, S. 165–186.

INSTITUT FÜR STEINKONSERVIERUNG (Hrsg.), Instandsetzung gipshaltigen Mauerwerks – Neues aus Forschung und Praxis, Institut für Steinkonservierung e. V., Mainz 2010 (IFS-Bericht 35).

Hermann KÜHN, Was ist Stuck?, in: Matthias EXNER (Hrsg.), Stuck des frühen und hohen Mittelalters – Geschichte, Technologie, Konservierung (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Heft 19), München 1996, S. 17–24.

Johann KUNCKEL, *Ars Vitruvia Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst*. Zweiter Teil. Frankfurt, Leipzig 1679.

Udo SAREIK, Beispiele romanischer Stuckarbeiten in Thüringen, in: Matthias EXNER (Hrsg.): Stuck des frühen und hohen Mittelalters – Geschichte, Technologie, Konservierung (ICOMOS Hef-



Abb. 8: Heringen a. d. Helme, Schloss, Wendeltreppe aus Gips-Kunststeinen

Abb. 9: Erfurt, Augustinerkloster, Kapitelsaal, links Fußboden des 16. Jahrhunderts aus roten Terrakotta- und weißen Gipsfliesen, rechts durchlichtmikroskopische Aufnahme mit Anhydritresten (An), kleinen Nestern aus carbonatisiertem Branntkalk (Kalkspatzen, Cc) und Quarzkörnern (Qz). Bildbreite entspricht ca. 0,45 mm, parallel geschaltete Polarisatoren, Porenraum blau eingefärbt.

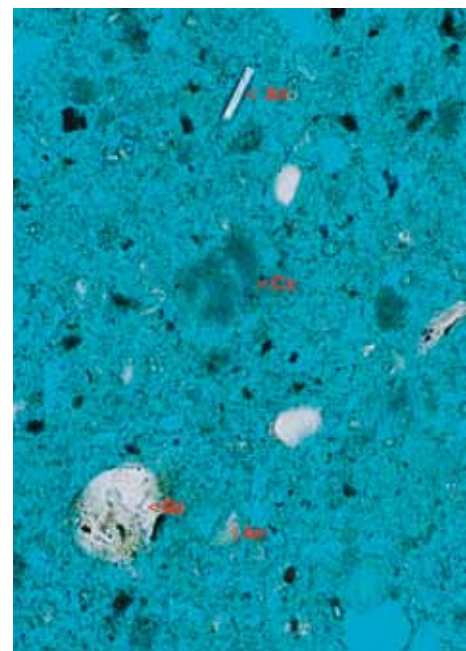




Abb. 10: Trier, Haus Venedig, links Allegorie des Sommers (Foto: Vohland, 2003), links Dünnschliffaufnahme des Stucks (Bildbreite ca. 0,9 mm)

te des Deutschen Nationalkomitees, Heft 19), München 1996, S. 107–110.

Heiner SIEDEL, Steffen LAUE, Herkunft, Kristallisation und Hydratstufenwechsel an Bauwerken, in: Umweltbedingte Gebäudeschäden an Denkmälern durch die Verwendung von Dolomitmörteln, Institut für Steinkonservierung e. V., Mainz 2003 (IFS-Bericht 16), S. 31–38.

Hendrik VISSER, Die Verbreitung von Gipsrohstoffen und ihre Verwendung in historischen Bauten, in: Michael AURAS, Hans-Werner ZIER (Hrsg.), Gipsmörtel im historischen Mauerwerk und an Fassaden, Wissenschaftlich-Technische Arbeitsgemeinschaft für Bauwerkserhaltung und Denkmalpflege e. V., München 2008 (WTA-Schriftenreihe, Heft 30), S. 15–22.

Sunniva VOHLAND, Die barocke Stuckdecke im Hintergebäude von Haus Venedig, Trier. Diplomarbeit, Institut für Konservierungs- u. Restaurierungswissenschaft der FH Köln, 2003.

WTA-MERKBLATT 2-11-07/D Gipsmörtel im historischen Mauerwerksbau und an Fassaden, Wissenschaftlich-Technische Arbeitsgemeinschaft für Bauwerkserhaltung und Denkmalpflege, München.

Michael K. WUSTRACK, Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u. Bern 1982 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte Vol. 20).

Abbildungsnachweis

Abb. 10, linke Bildhälfte aus: Sunniva VOHLAND, Die barocke Stuckdecke im Hintergebäude von Haus Venedig, Trier, Diplomarbeit. Institut für Konservierungs- u. Restaurierungswissenschaft der FH Köln, 2003.

Alle anderen Abbildungen: Michael Auras

¹ KÜHN, Stuck, 1996.

² VISSER, Gipsrohstoffe, 2008.

³ KUNCKEL, Ars Virtratia, 1679.

⁴ BUNDESVERBAND DER GIPSINDUSTRIE, Gips-Datenbuch, 2006.

⁵ BUNDESVERBAND DER GIPSINDUSTRIE, Gips-Datenbuch, 2006.

⁶ KÜHN, Stuck, 1996.

⁷ SAREIK, Romanischer Stuck, 1996.

⁸ HEBIG/WIGGER, Gips unter Feuchteinfluss, 2008.

⁹ SIEDEL/LAUE, Hydratstufenwechsel, 2003.

¹⁰ HAASSENGIER, Thüringer Sulfatgesteine, 2007.

¹¹ WUSTRACK, Mechelner Alabaster, 1982.

¹² WTA-Merkblatt 2-11-7/D.

¹³ AURAS/ZIER, Gipsmörtel, 2008.

¹⁴ INSTITUT FÜR STEINKONSERVIERUNG, Gipshaltiges Mauerwerk, 2010.

¹⁵ VOHLAND, Haus Venedig, 2003.

Manfred Koller

„Viel Stuck und wenig Fresko“. Technologieforschung und Restaurierung von Stuck in Österreich seit 1945

Österreich hat vielfältige Stucklandschaften mit Schwerpunkten im 17. und 18. Jahrhundert. Systematischere Restaurierungen setzten aber erst nach 1945 ein – zuvor und auch öfter nachher blieb diese Aufgabe dem Stuckgewerbe oder Kirchenmalerfirmen überlassen. Erst mit den von Wiener Bildhauer-Stuckrestauratoren (Mag. Ernst Werner und seine Frau Hilde, Mag. Josef Souchill) in Wien und in den großen Stiften und anderen Stuckzentren Oberösterreichs, Niederösterreichs und auch des Burgenlands seit den 1950er Jahren gesetzten Maßstäben in bildhauerisch-präziser Freilegung und Ergänzung bzw. Rekonstruktion barocker Stuckformen entwickelte sich ein tieferes Bewusstsein für dieses denkmalpflegerische Spezialgebiet auch bei den zuständigen Denkmalpflegern.

Die Wiener Amtswerkstätten legten nach 1946 eine technologische Sammlung auch mit Stuckproben aus aktuellen Restaurierungen an, die aber erst ab etwa 1975 – parallel zur erstmaligen Untersuchung der Farbtechniken und Stilentwicklungen für die Stuckkunst in Österreich – zu systematischen Auswertungen und nach 1980 auch zu naturwissenschaftlichen Analysen durch das neue Amtslabor führten.

Durch laufende Projektbetreuungen konnte in den 1980er Jahren das Stuckproblem landesweit zur Hebung des Qualitätsstandards thematisiert und durch Ergebnispublikationen und auch durch Ausstellungen dokumentiert werden. Die Amtswerkstätten für Baudenkmalpflege in der Kartause Mauerbach bei Wien bemühen sich seit diesem Jahrzehnt, einen Interessens- und Aufgabenausgleich zwischen dem aktiven Stuckateurgewerbe und spezialisierten Stuckrestauratoren (zumeist mit Wandmalereihintergrund) herzustellen, denen besondere Problemstellungen vorbehalten bleiben.

Die Restauriergeschichte von Stuck in Österreich ist – wie auch in den meisten Nachbarländern – noch nicht aufgear-

beitet. Das einfache Material mit seinen universellen technischen und künstlerischen Möglichkeiten und die Begegnung mit den Stuckrestauratoren, die seit 1946 auf den vielen Baustellen nach dem Zweiten Weltkrieg durch *learning by doing* neue Maßstäbe für die Restaurierung, aber auch für die Rekonstruktion zahlreicher Stuckensembles gesetzt haben, weckten schon früh meine Begeisterung für Stuck auch als Forschungsthema (technologischer Entwicklung¹ und Fassungen²). Zur mittelalterlichen Stucktradition sind in Österreich keine nennenswerten Beispiele außerhalb der Kunststeinproduktion (Gipsguss) erhalten.³

Die Erhaltungsprobleme, die Erforschung der historischen Stucktechniken und die Entwicklung adäquater Methoden zur Konservierung/Restaurierung bis zur historisch korrekten Rekonstruktion werden im Rückblick auf die letzten 60 Jahre in den nachfolgenden Abschnitten aus einer soweit als möglich objektivierten persönlichen Perspektive kurz beschrieben.

1. Die Voraussetzungen der Werküberlieferung bis 1850

Stuckarbeit ist von der Herstellung her eine „arte povera“, ihre methodisch richtige Wiederherstellung (etwa bei massiven Feuchteschäden oder Überarbeitungen) ist dagegen sehr arbeitsintensiv und teuer. Sie setzt ähnliche Fähigkeiten wie bei der Entstehung und große praktische Erfahrung voraus. Sande als Füllstoffe, Kalk und/oder Gips als Bindemittel (und oft auch als Füllstoffe zugleich) ebenso wie die zur Färbung meist verwendeten Erdpigmente oder pulverisierte Holzkohle waren damals wie heute relativ billig. Die öko-

Abb. 1: Garsten, OÖ, eh. Stift, Abtkapelle, Giovanni Battista Carlone 1687: Verlorenes Gesicht zeigt Stuckaufbau – Zustand 1983



Abb. 2: Dasselbe, nach Strappofreilegung der Originalfassung (Prof. Helmut Berger 1984)





Abb. 3: Kremsmünster, Innenraum der Stiftskirche im Rotelbuch 1642 (Kremsmünster; Archiv)

nomische Bewertung der Arbeitszeit ist dagegen heute wesentlich höher als einst. In historischer Perspektive erfolgte die Ausbreitung der italienisch geprägten Stuckdekoration aufgrund ihrer Wirtschaftlichkeit von Rom aus (Atelier Raffaels) über die meisten Länder Europas innerhalb weniger Jahrzehnte vor und nach 1550 durch miteinander gut vernetzte Künstlersippen vor allem aus Oberitalien (Mantua, Bologna, Lombardei) und der Südschweiz (Tessin, Graubünden).⁴

Besondere Qualitäten entwickelte die barocke Stuckkunst durch ihre variantenreichen Kompositionen (beginnend mit nur selten erhaltenen Papierentwürfen und folgender originalgroßer Unterzeichnung auf dem Grundverputz der Trägerarchitektur) ebenso wie durch die technische Perfektion ihrer Ausführung, die im arbeitsteiligen Werkstattverbund mit routinierter Schnelligkeit einherging. So ist für die Stiftskirche Garsten, Oberösterreich, 1682 die Ausführung der Putten von Giovanni Battista Carlone in einem Tag, der lebensgroßen Engel in zwei Tagen überliefert [Abb. 1].⁵

Eine gute Erhaltung von stuckierten Raumausstattungen hängt stark von den für ihre materiellen Ansprüche günstigen Bedingungen ab: gute Baustatik, trockenes und sauberes Raumklima, keine gravierenden Überarbeitungen durch grobes Abkratzen oder starkes Übertünchen. Diese Bedingungen hat man aber in vielen Fällen nicht eingehalten, obwohl schon in Vitruvs Architekturhandbuch Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. Stuckverzierungen nur für trockene und ungeheizte Räume (Verrußung durch offene Kamine und Beleuchtung), also für sommerliche Bedingungen empfohlen wurden.⁶

Auch unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Voraussetzungen nimmt die Stuckkunst eine Sonderstellung ein. Die besonders im deutschen Sprachraum strengen zünftischen Handwerksorganisationen unterwanderten italienische Stuckateure zunächst, indem sie sich als Kaminfeger tarnten (für die neue Renaissancemode offener Kamine: z. B. in Wels, Oberösterreich, oder im Rheinland⁷). Arbeitsstreitigkeiten mit den allmählich sich spezialisierenden einheimischen Maurern und Stuckateuren reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück.⁸ Im Wiener Raum kam jedoch die nach der Türkenabwehr 1683 für etwa zwanzig Jahre erlassene Gewerbefreiheit sowohl italienischen wie einheimischen Kräften zugute. Typisch für die Stuckkunst ist auch, dass sie nie „akademische“ Ehren erlangte und damit nicht in den Kanon der im 17. und 18. Jahrhundert an den europäischen Kunstakademien gelehrten und praktizierten Fächer aufgenommen wurde. Eine wenig bekannte Spätblüte schufen die Wanderstuckateure im Nordtiroler Außerfern (Elbigentalp, Tannheim).⁹ In gleicher Konsequenz kam auch die Restaurierung von Stuck bis in die jüngste Vergangenheit nicht in der Ausbildung von Restauratoren vor. Im aktuellen Gewerbe hat man die Stuckateure als Randgruppe der Malerinnung einverleibt.

Das Titelzitat „Viel Stuck und wenig Fresko“ (hier Anspielung auf „wenig (zum) Fressen“) stammt aus dem Barockstift Kremsmünster in Oberösterreich, dessen mittelalterlicher Kirchenraum wie viele andere in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit üppigem Stuckrelief auf Gewölben und Pilastern verkleidet wurde, wie die zeitgenössische Ansicht im Rotelbuch des Benediktinerstifts Kremsmünster von 1642 anschaulich zeigt [Abb. 2 u. 3].¹⁰ Allein im darin besonders reichen Bundesland Oberösterreich betrafen ähnliche Barockisierungen auf Stuckbasis damals auch die großen Stiftskirchen von Lambach, Garsten, Baumgartenberg, Schlägl und Schlierbach. Während hier Freskobilder auf viele kleine stuckgerahmte Felder verteilt wurden, setzte sich im 18. Jahrhundert (zuerst in der Stiftskirche von St. Florian, Oberösterreich, 1690–95) die Freskomalerei als dominierende Gewölbedekoration durch. Die Stuckatur (Reliefstuck oder auch als Stuckmarmor) war im österreichischen Spätbarock vorwiegend auf die Wandgestaltung beschränkt, wurde aber auch als mitunter üppiger Fassadenschmuck eingesetzt (z. B. Innsbruck, Helblinghaus und Hofburg). Auch im 18. Jahrhundert entstanden die besten Stuckarbeiten in Österreich noch durch zugezogene Stuckateure oder Wanderstuckateure, unter denen die Wessobrunner und Graubündner am besten erfasst sind.¹¹ Ähnlich wie bei anderen Zweigen des Kunstgewerbes übernahmen auch die Stuckateure die aktuellen Ornamentformen für ihre Kompositionen aus französischen oder süddeutschen druckgrafischen Vorlagen.¹² Praktisch nichts wissen wir über die Ausführenden von Stuckfassungen, die auch nur äußerst selten in unberührtem Zustand gefunden werden (Turmzimmer im Schloss Schwarzenau, Niederösterreich, früher vermauerter Raumteil, um 1720; Abb. 5).

Im 18. Jahrhundert renovierten bereits eingebürgerte Italiener als „Weißmeister“ die 50 bis 100 Jahre zuvor entstandenen Kirchenräume durch zumeist weißliche Kalkübertünchungen, wie es für die Stiftskirchen von Kremsmünster [Abb. 4], Lambach und St. Florian oder den Salzburger Dom

und andere überliefert ist.¹³ Im Historismus des 19. Jahrhunderts behandelten auf Raumrenovierungen spezialisierte Gewerbebetriebe, so genannte „Kirchenmaler“, zumeist auch ältere Stuckdekorationen.

2. Die Frühzeit der Denkmalpflege 1850–1918

Mit der Gründung der k. k. Zentralkommission im Jahre 1850 begann schrittweise eine systematische Auseinandersetzung mit dem heimischen Denkmalbestand, die in den ersten Jahrzehnten stark vom Mittelalterinteresse der in der Romantik liegenden Wurzeln der institutionalisierten Denkmalpflege geprägt war.¹⁴ Allerdings erfuhr die Stuckatur als Raumkunst des „zweiten Rokoko“ im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts neues Interesse (z. B. Wien, Nachausstattung des barocken Stadtpalais Liechtenstein, Projekt für das Stadtpalais Prinzen Eugen 1864¹⁵) und im Neobarock ab 1880/90 (neue Stuckdecken z. B. im Palais Daun-Kinsky, Wien 1,¹⁶ oder im Stift Klosterneuburg, Sakristei u. a.). Dies belegen auch mehrere deutschsprachige Publikationen, die vor 1850 zur Stucktechnik erschienen sind.¹⁷ Parallel dazu liefen auf handwerklicher Basis Renovierungen, die sich fallweise in ihren Neufassungen bereits an den barocken Farbkonzepten orientierten (z. B. Stiftskirche in Lambach, Oberösterreich¹⁸). Für im Historismus neu geschaffene Stuckaturen hat man weitgehend nur mehr Gipsstuck und monochrome Ölfassungen mit zeittypischen hellbraunen „Schattierungen“ der Figuren produziert (z. B. Wien 7, Volkstheater 1889¹⁹).

In den letzten Jahrzehnten der Zentralkommission stand die Überwindung des Widerstandes gegen die gesetzliche Verankerung des Denkmalschutzes und der als Restaurierung missverstandenen Erneuerungswut im Zentrum ihrer Bemühungen. Außer im Falle drohender Verluste fanden Stuckdekorationen damals wenig Beachtung, und es sind, im Unterschied zur Wandmalerei, keine Restaurierberichte oder einschlägigen Restauratoren bekannt.²⁰

Einen Sonderfall bilden reiche Stuckverzierungen auf Barockfassaden. Regelmäßig mit Kalk getünchte Stuckfassaden haben sich gut erhalten (z. B. Stift Vorau, Steiermark,²¹ Wien 7, Spittelberggasse 9). Bei einigen Wiener Palästen hat man jedoch im späten 19. Jahrhundert den plastischen Stuckdekor (Masken usw.) durch Kopien in Terrakotta (Stadtpalais Prinz Eugen, Straßenfront 1885) oder durch Repliken in Sandstein (Stadt- und Gartenpalais Liechtenstein, Wien 1 und 9) ersetzt.

3. Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen

Der staatliche Neuanfang nach dem Ersten Weltkrieg brachte 1923 zwar das erste Denkmalschutzgesetz und zu dessen Vollzug die Gründung des Bundesdenkmalamtes, aber nur begrenzte Möglichkeiten zu aktiver Denkmalpflege. Immerhin boten die seit 1907 erscheinenden, gut illustrierten Bände der „Österreichischen Kunsttopographie“ erstmals



Abb. 4.: Kremsmünster, Innenraum der 1681 stuckierten Stiftskirche, 1977

eine Inventarisierung und kunsthistorische Würdigung unter Einschluss der jeweiligen historischen Stuckdekorationen als wichtige theoretische Grundlage für alle weiteren Erhaltungsmaßnahmen.²² Auch waren wandfeste Stuckaturen vor dem in der Wirtschaftskrise der folgenden Jahrzehnte oft auch gegen die Denkmalbehörde durchgesetzten Verkauf mobiler Werke geschützt. Solange die Gebäude in Funktion blieben, bestand keine unmittelbare Gefährdung. So wurden Stuckgewölbe noch mittels handwerklich traditioneller Übertünchung renoviert (z. B. Wien 1, Schottenkirche 1938). Das änderte sich mit dem politischen Umsturz und den auf den Anschluss Österreichs an Nazideutschland folgenden Besitz- und Funktionsänderungen (besonders den Aufhebungen vieler Klöster). Nur tatkräftige Denkmalpfleger wie Herbert Seiberl 1943 bei dem zum Bergungsort adaptierten Barockschloss Thürnthal, Niederösterreich, konnten fallweise Erhaltungsarbeiten durchsetzen.²³ In den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs führte schließlich der Bombenkrieg zu schwersten Zerstörungen an vielen Hauptwerken barocker Bauwerke mit ihren Stuckausstattungen, besonders in Innsbruck, Salzburg und Wien.²⁴

4. Die Methodenfragen im Wiederaufbau

Die Herausforderungen an die Denkmalpflege im Wiederaufbau seit 1946 können sich Nachgeborene kaum mehr vorstellen. Sie boten zwar Chancen zu einem methodischen



Abb. 5: Schwarzenau, NÖ, Schlossturm, unberührter Originalzustand des Reliefstucks um 1720

Neuanfang, zwangen zugleich aber unter den damaligen Umständen knappster Mittel und fehlender Fachleute zu pragmatischen Lösungen. Der Wiener Landeskonservator und zugleich Leiter der Amtswerkstätten Josef Zykan berichtete knapp über die zur Wiederherstellung des barocken Antragsstucks im Stadtpalais Prinz Eugens in Wien getroffenen Entscheidungen. Die Wölbung der Einfahrt wurde als Eisenbetondecke mit Rabitzverkleidung erneuert, auf der die zuvor von den originalen Stuckresten hergestellten Gipsabgüsse mit nachbearbeiteter Oberfläche und Kalktönung appliziert wurden. Anderswo wurden Originalteile mit eingebaut und nicht mehr vorhandene Verbindungsteile rekonstruiert.²⁵ Zykan wurde zur Anlaufstelle für viele arbeitslose Künstler oder Kriegsheimkehrer und konnte so, gestützt auf die 1946 wieder eingerichteten amtlichen Restaurierwerkstätten, auch für den Stuckbereich geeignete Fachkräfte sammeln und in ihrer Methodik fördern. Im Unterschied zu Wandmalerei oder Steinskulpturen fehlen aber zur Stuckrestaurierung der Wiener Nachkriegsjahre nähere sachliche und personelle Informationen.²⁶

Abb. 6: Technologische Sammlung, Amtswerkstätten des BDA, Wien-Arsenal: Stuckprofil Eierstab um 1630, ehem. Stiegenhaus des Alten Borromäums in Salzburg (1973 abgebrochen)



Auch bei der Rekonstruktion der zerstörten Kuppel des Salzburger Domes boten die Zerstörungen Gelegenheit zum Studium der Herstellungstechnik um 1630 und gelangten Musterstücke der massiven Eierstäbe in die Technologische Sammlung der Amtswerkstätten. Nach einem Kuppelmodell 1 : 10 wurden die schweren Stuckrahmungen mit Gipsguselementen und durch Direktmodellierung über Drahtgerüsten für Volutenrahmen und Figuren erneuert. Pro Monat wurde eine Tonne Gips verarbeitet. Dem Stuckgewerbe waren die Profilzüge und Ornamente überlassen, während Bildhauer die Modellierung der plastischen Formen und Figuren durchführten. Der ursprünglich durch Kalkglätte erzielte Oberflächenglanz wurde mit einem Wachsüberzug imitiert, die Schattenwirkung der mit einer dunkelgrauen Stuckmasse unterlegten Eierstäbe wurde jetzt nur mehr gemalt. Am Anfang musste der in der Kuppel tätige Bildhauer Hans Freilinger nach der Arbeit in seinem Zelt auf dem Domplatz „wohnen“, weil in der Stadt kein Quartier zu bekommen war.²⁷

5. Die ungeschriebene Freilegungsdoktrin nach 1945

Während bis zum Zweiten Weltkrieg die „Restaurierung“ von Stuckdekor durch Übertünchen erfolgte, wurde die kunsthistorisch geprägte Doktrin der Freilegung auf den „Original“bestand, wie sie für polychrome Skulpturen schon im frühen 20. Jahrhundert einsetzte,²⁸ auch auf die Stuckrestaurierung übertragen. Dies war mit vielen negativen Folgen verbunden, da nur wenige für Freilegungen qualifizierte Bildhauerrestauratoren existierten und genaue Kenntnisse über barocke Stucktechniken und ihre historischen Oberflächen fehlten. Außerdem machten sich die Auftraggeber über den hohen zeitlichen Aufwand, der mit zerstörungsfreien mechanischen Freilegungen bei Stuck (aber ebenso auch bei Skulpturfassungen) verbunden wäre, keine Vorstellungen und akzeptierten oft ganz unrealistische Freilegungsangebote, die schwere Oberflächenschäden in Kauf nahmen. Diese durch die gewerbliche Restaurierpraxis und nicht auf Stuck spezialisierte Dilettanten entstandenen Schäden waren einerseits die Folge mangelnder qualifizierter Ausbildungsangebote in der Stuckrestaurierung, zum anderen oft auch das Ergebnis der Ignoranz zuständiger Denkmalpfleger.

Die unter Erzbischof Wolf Dietrich um 1601–04 von dem Elia Castello im Mausoleum Wolf Dietrichs im Sebastiansfriedhof und in den Prunkräumen des Neugebäudes (heute Salzburg-Museum) ausgeführten umfangreichen Farbstuckdecken gehörten zu den besten und modernsten Arbeiten ihrer Zeit in Europa mit besonderen ästhetischen Ansprüchen an differenzierte Oberflächen nach Struktur, Glanz und Farbigkeit.²⁹ Dies war nur durch innovative Stucktechniken möglich. Perfekter Weißstuck mit marmorinoartiger Oberfläche wurde mit Vergoldungen und nur leicht getönten Inkarnaten kombiniert (Hauptraum im Mausoleum Wolf Dietrichs, Stuckkapellen in der Franziskanerkirche). Im Gegensatz dazu standen die mit zehn Pigmenten durchgefärbten Stuckdecken mit inkrustierten Oberflächen aus gleichfarbigen Glassplittern (bunte Gewänder, Hintergründe) und aus rosa Marmorkörnung (Inkarnate), analog

zu den noch vielfältigeren Inkrustationen in den damals in der Stadt Salzburg und im Schloss Hellbrunn entstandenen Grotten.³⁰ Auf allen diesen Farbstuckdecken fehlt heute zu mehr als 90 Prozent diese glitzernde und zugleich farbstarke Inkrustationsschicht – man sieht nur eine matte und opake Farbigeit. Denn nach 1950 hat der Saalfeldner Bildhauer Norbert König die „Entfernung einer entstellenden Übermalung des 19. Jahrhunderts“ durchgeführt und die durchgefärbte Stuckmasse freigelegt und ergänzt. Im Bericht des Landeskonservators findet sich keinerlei Hinweis auf diese Inkrustationen, weil sie offenbar nicht als original erkannt und bei der „Freilegung“ großteils mit abgenommen wurden [Abb. 7].³¹ Die Nachuntersuchungen und Analysen des Amtslabors vor der Wolf Dietrich-Ausstellung in Salzburg 1987 ergaben für die neun Farben der Glassplitter eine mit den kurz zuvor analysierten spätgotischen Glasfenstern der Stiftskirche Nonnberg in Salzburg identische Zusammensetzung. Die Annahme lag nahe, dass die unter Erzbischof Wolf Dietrich beim Abbruch des alten Domes und anderer Bauten zerstörten mittelalterlichen Glasfenster auf diese Weise ein „Recycling“ erfahren haben.³²

Die Freilegungsproblematik wurde erstmals in den 1970er Jahren thematisiert,³³ als auf der Wiener Akademie die Restaurierung von Wandmalerei ins Lehrprogramm aufgenommen wurde und junge Absolventen sich auch mit Stuck zu befassen begannen. Dazu führten die Wiener Amtswerkstätten eine Musterrestaurierung im Palais Attems in Graz durch, bei der gemeinsam mit dem freiberuflichen Restaurator Heinz Leitner die Leim-Strappo-Methode als Alternative für die Abnahme von Übertünchungen ohne mechanische Kratztechnik erprobt und danach auch mit Erfolg propagiert wurde.³⁴ Als bisher größte gelungene Vorhaben dieser Art sind Stuckräume im Stift Garsten 1984 [Abb. 8] und 1987/88 die Freilegung der Stuckfassung von 1874 in der Stiftskirche von Lambach, Oberösterreich, mittels Leim-Strappo hervorzuheben.³⁵

6. Bildhauer-Restauratoren und Stuckgewerbe

Die im Wiederaufbau gebotenen Chancen ergriffen vor allem zwei Wiener Stuckbildhauer. Mag. Ernst Werner mit seiner Frau Hilde (von 1946 bis 1995) und Mag. Josef Souchill (gest. um 1995) haben mit hohem künstlerischen Ethos und zunehmender Erfahrung zahlreiche Großprojekte von besonderer Qualität in diesen Jahrzehnten bewältigt [Abb. 9]. Für die Bundesländer sind Helmut Berger in Oberösterreich, John Anders in Salzburg, Claudius Molling und Frambert Wall-Beyerfels in Tirol hervorzuheben. Sie waren im Unterschied zur unmittelbaren Nachkriegszeit um originaltreue Wiederherstellung unter Einsatz der ursprünglich verwendeten Techniken und Materialien bemüht.³⁶

Gewerblichen Stuckfirmen waren rein ornamentale Dekorationen und vor allem Wiederherstellungen von Stuckmarmor vorbehalten. Bei diesem wurden abgebaute Oberflächen mit traditionellen Methoden gereinigt, nachgeleimt, nachgeschliffen und nachpoliert.³⁷ Durch Feuchte und Salze zersetzte Teile wurden entfernt und in angepasster Technik

rekonstruiert. Diese umfangreichen Instandsetzungsarbeiten boten – wie bei anderen Kunstgewerben auch (z. B. Vergolder) – bis in die 1960er Jahre eine sichere Beschäftigungslage für wenige Spezialfirmen und damit auch die einzige



Abb. 7: Salzburg, Neugebäude, Gloriensaal, inkrustierter Farbstuck von Elia Castello 1601: um 1950 abgekratzte Farbglass- und Marmorkorninkrustation (Zustand 1986)

Abb. 8: Garsten, OÖ, ehem. Stift, Abtkapelle, Stuck von G. B. Carlone 1687 während Leimstrappofreilegung (Prof. Helmut Berger 1987)



Grundlage für die Nachwuchsschulung. Mit dem Abschluss der meisten Großobjekte wanderten leider viele qualifizierte Kräfte in andere Bereiche ab (z. B. in die Gipsindustrie). Für die ab 1980 ausgebauten Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege des Bundesdenkmalamtes in der Kartause Mauerbach bei Wien stellte sich daher für Stuckplastik und Stuckmarmor die Aufgabe, das Know-how pensionierter Fachkräfte filmisch zu dokumentieren und später auch über Kurse und Workshops die Weiterbildung und den Austausch zwischen dem Stuckgewerbe und freien Stuckrestauratoren zu fördern.³⁸

7. Technologische Sammlung der Amtswerkstätten und Erforschung der Stuckfarbigkeit

Mit der Konzentration der zuvor verstreuten Abteilungen der Amtswerkstätten im Wiener Arsenal 1955 konnte auch eine eigene Abteilung als so genannte Technologische Sammlung eingerichtet werden. Sie wurde von Werkstättenleiter Josef Zykan initiiert und von seinen Mitarbeitern mit einem Journalbuch verwaltet. Darunter füllten sich mit den Jahren drei Ladenschränke mit Stuckproben aus allen Bundesländern, dazu einige auch aus anderen Ländern. Wichtig war dabei, dass Herkunftsort und Entstehungszeit bekannt waren, damit auf diese Weise auch zeitliche und geografische Unterschiede erfassbar wurden. Anhand dieser Sammlung lernte ich die vier großen Gruppen der Farbgebung von Stuck in ihren technischen Besonderheiten kennen, wesentlich ergänzt durch die bei eigenen Fassaden- und Wanduntersuchungen (z. B. im Schloss Petronell, Niederösterreich) gewonnenen Erfahrungen. Zugleich war ich bemüht, diese Beobachtungen mit historischen Quellen zu belegen, um auf diese Weise die materielle mit der historischen Evidenz zu verbinden. Wesentlichen Ansporn und Ergänzung dazu bot der gemeinsam mit Friedrich Kobler erarbeitete Artikel zur Farbigkeit der Architektur, der 1975 als Lieferung 74/75 für Band 7 des *Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte* erschien.³⁹

1973 erarbeitete das Linzer Stadtmuseum eine Ausstellung über „Linzer Stukkateure“ und ihre Arbeiten im stuckreichen Bundesland Oberösterreich. Es leistete damit Pionierarbeit in der Auswertung historischer Quellen, im Studium biografischer und kunsthistorischer Zusammenhänge und bei Hinweisen auf die technischen Grundlagen.⁴⁰ Die Farbigkeit blieb dabei noch weitgehend unbeachtet und wurde von mir 1979 in drei Beiträgen mit unterschiedlichen Schwerpunkten aufgearbeitet.⁴¹

8. Naturwissenschaftliche Materialanalysen und praktische Musterrekonstruktionen

Erst nach der Einrichtung eines naturwissenschaftlichen Amtslabors ab 1976 mit den Chemikern Dr. Hubert Paschinger und Dr. Hubert Richard bot sich die Möglichkeit, diese Probesammlung ebenso wie von aktuellen Stuckrestaurie-

rungen eingehende Materialproben erstmals auch analytisch zu erfassen. Diese Analysen lieferten sowohl wichtige Ergebnisse zur Materialbestimmung (besonders zu den Verhältnissen von Kalk und Gips, aber auch zur Verwendung von Dolomit-Magnesiakalk) und zu den Schadensursachen. Neben den größeren Stuckmustern in der Technologischen Sammlung, an denen auch der Schichtenaufbau und die Arbeitsweise studiert werden konnten, entstanden mit den kleineren Laborproben und ihrer analytischen Aufbereitung weitere Referenzsammlungen, die eine erweiterte Vergleichsbasis ergaben.⁴²

Diese immer wieder auch für Fortbildungszwecke im Rahmen des Bundesdenkmalamtes, aber auch für Studenten der Restaurierung, Baudenkmalpflege und Kunstgeschichte als Anschauungsmaterial benützten Sammlungen wurden noch durch praktische Rekonstruktionen von originalgroßen Mustern besonderer Stuckbeispiele ergänzt. So kopierte Ernst Werner auf einer quadratmetergroßen Mustertafel die vier im Stift Reichersberg von 1650–1760 vorkommenden Stucktechniken.⁴³ Er rekonstruierte auch ein Muster des Balkenaufbaus mit Lehmhäksselüberzug und einem Reinkalk-Haarstucküberzug (teilweise auf Draht- und perforierten Blechgerüsten) der 1604 datierten Stuckdecke des Ahnensaales von Schloss Weinberg im oberösterreichischen Mühlviertel [Abb. 10].⁴⁴ Dazu wurden Schautafeln mit Fotos und Plangrafiken erstellt, auf denen die Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse präsentiert wurden.

Internationale Beachtung fand diese methodische Ausrichtung in Theorie und Praxis 1986 mit der Einladung zur Übernahme des Stuckthemas auf dem Kongress des International Institute for Conservation in Bologna. Dafür wurde eine tabellarische Übersicht zur Stuckentwicklung in Österreich von der Römerzeit bis um 1900 zusammengestellt, die 41 Stuckproben nach 30 Kriterien differenziert und damit eine Orientierung über die vielfältigen Stuckphänomene und ihren Wandel bietet.⁴⁵

9. Befundung, Dokumentation und Musterarbeiten für Raumausstattung

Die 1980er Jahre waren verstärkt auf die Durchsetzung systematischer Voruntersuchungen und auf Interpretation und Dokumentation der Befunde als Grundlage für denkmalpflegerische Entscheidungen vor der restauratorischen Durchführung gerichtet.⁴⁶ Diesbezüglich wurde auch der enge Zusammenhang von Stuckrestaurierungen und gleichzeitiger Baudenkmalpflege betont.⁴⁷

Das erste Großprojekt bot sich 1977 mit dem Beginn der Innenrestaurierung der Stiftskirche von Melk. Es gab zuvor keine methodischen Anleitungen für das Herangehen an derartige historische Ensembles, deren Ganzheit aus einer Vielzahl von verschiedenen Materialien und Techniken in wechselnden Restaurierzuständen bestand. Das Vorhandensein von älteren Grundrissen und Schnitten sowie neu angefertigten fotogrammetrischen Plänen und das Studium der Quellen zur Entstehungs- und Restauriergeschichte lieferte zunächst den formalen und historischen Rahmen. Im Rahmen einer einjährigen Messung des Raumklimas und Be-

gehungen aller zugänglichen Raumzonen konnten Umfang und Komposition der wandfesten Ausstattung und ihr Schandenzustand ermittelt werden. Zur Erarbeitung der Restauriermethodik wurde eine Langhauskapelle (Epiphaniekapelle) für eine alle Bereiche umfassende Musterrestaurierung ausgewählt und diese als Außenarbeit der Amtswerkstätten mit ausgewählten freiberuflichen Spezialisten durchgeführt. Die Ergebnisse gaben Einblick in den nötigen Aufwand und die geeignetsten Arbeitsmethoden, die als Grundlagen für die Ausschreibung der weiteren Etappen dienten.⁴⁸ Hier galt es, über die Konservierung hinaus die Reinigung, Ergänzung und Glanzauffrischung von Marmoraltar, vergoldeten Holzschnitzereien und Wandstuck sowie Stuckmarmorwänden im Hinblick auf den gesamten Kirchenraum aufeinander abzustimmen. Daher wurde für jedes Element auch nach Beweisen für das ursprüngliche Glanzniveau gesucht, was für den Stuckmarmor hinter nie zuvor abgenommenen Ornamenten auch gelang.

Dieses Modell hat sich, unter Anpassung an die jeweiligen Voraussetzungen, auch für andere barocke Großräume des 18. Jahrhunderts mit hohem Stuckanteil bewährt (Stiftskirche Stams in Tirol, Innsbrucker Dom, Wiener Universitätskirche). Besondere Anforderungen an Befundung und Musterarbeiten stellten um 1700 ausgestattete Stuckräume mit verschiedenen Metallauflagen. Ein relativ hoher Anteil von Kupferfolienauflagen neben Stuckvergoldungen war schon in Stiftskirche und Marmorsaal von Stift Melk aufgetreten. Hier ließ man die erneuerten Kupferauflagen, die zuvor gänzlich oxydiert waren, ein Jahr lang nachpatinieren, bevor ein Schellacküberzug erfolgte. Metallisierung mit Messingfolien zu floraler und ornamentaler Grünbemalung auf Gesimsen und Wandstuck traten in der Pfarrkirche von Mariabrunn, Wien 14, im Rahmen von Musterarbeiten und Weiterbetreuung durch die Amtswerkstätten zu Tage. Im Bernhardisaal des Zisterzienserstiftes Schlierbach wurde die reichste in Österreich bisher befundete, für die Zeit um 1700 zeittypische Mischung verschiedener Metallauflagen (Silber, Zwischgold, Messing auf unterschiedlichen Farbuunterlagen) des Stuckdekors mit Stukkolustro-Marmorierungen für Tür- und Wandrahmen nach einer 1986 durch die Amtswerkstätten erstellten Musterachse im gesamten Raum durch Teilrekonstruktion wiederhergestellt. Durch zahlreiche Probenahmen und deren Analysen durch das Amtslabor wurde der Befund abgesichert. Nach zweijähriger Beobachtung der Musterarbeit wurde diese erst 1909 durch eine rosa-weiße Übertünchung unterdrückte hochbarocke Metallfassung für den gesamten Raum als Maßstab der Restaurierung genommen. Auch hier wurden eine mehrmonatige Naturpatina und angleichende Leimfarblasuren zum optischen Ausgleich künstlichen Metallpatinierungen vorgezogen.⁴⁹

In den letzten beiden Jahrzehnten gingen die Großprojekte im Stuckbereich zwar zurück, doch es bleibt noch genug zu tun. Mit der Wiederherstellung der Farbfassung im Sommerrefektorium von Stift Lambach in Oberösterreich 2006 [Abb. 11] wurden innerhalb von 20 Jahren alle wichtigen Stuckräume des Stiftes behandelt.⁵⁰ In Wien wurden dagegen erst im letzten Jahrzehnt für die kirchlichen Stuckausstattungen des 17. Jahrhunderts neue Befunde erhoben, um den zuletzt in der Nachkriegszeit gepflegten Bestand schrittweise nach heutigen Möglichkeiten zu sichern und befundmäßig



Abb. 9: Kobersdorf, Burgenland, Schloss, Saal, während Teilrekonstruktion des Kriegsschadens 1992 (Prof. Ernst Werner)

zu verbessern.⁵¹ Da die Stuckzyklen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum kunstgeschichtlich neu erforscht wurden, sind gute Voraussetzungen für den interdisziplinären Austausch gegeben.⁵²

Die jüngere Generation hat den großen Vorteil der Zusammenarbeit erkannt und so können die jeweiligen Stärken verschiedener Fachkräfte gebündelt und den jeweiligen Anforderungen angepasst werden. Trotzdem bleibt die Stuckproblematik weiter eine große Herausforderung. Dies gilt besonders für die weitere Vertiefung der bisherigen Erforschung ebenso wie für die authentische Konservierung und sorgfältige Restaurierung dieser gleichermaßen empfindlichen wie schönen Sondergattung unter den baugebundenen Kunsttechniken.

Literatur

- Johann ANGEL, Italienische Einwanderung und Wirtschaftsfähigkeit in den rheinischen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Rheinisches Archiv*, Bd. 48, Bonn 1971, S. 172 ff.
- Edoardo ARSLAN, *Arte e Artisti die Laghi Lombardi, II. Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo*, Como 1964.
- Ausst. Kat. *Künstler, Händler, Handwerker. Tiroler Schwaben in Europa*. Tiroler Landesausstellung, Reutte 1989, S. 20 ff., 256 ff.
- Ernst BACHER, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XV, hg. vom Bundesdenkmalamt), Wien 1995.
- Geoffrey BEARD, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, London 1983. (Deutsche Ausgabe: *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.)
- Marit BLÜMEL, Edgar MANDL, Katja UNTERGUGGENBERGER, *Voruntersuchung und Dokumentation als Grundlage für Konservierung und Teilrekonstruktion: Die Vesperbildkapelle von 1637 von St. Michael in Wien*, in: *Restauratorenblätter* Bd. 28, 2008/9, S. 157–166.
- Theodor BRÜCKLER, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XX, hg. vom Bundesdenkmalamt), Wien 2009.
- Erika DOBERER, Rotraud BAUER u. a., *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, Österreichische Kunsttopographie Bd. XLIII, 1. Teil, Wien 1977.



Abb. 10: Rekonstruktionsmuster der Stuckdecke von 1604 im Ahnensaal von Schloss Weinberg bei Kefermarkt, OÖ (Ausführung Prof. Ernst Werner 1989)

- Max DVORAK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916 (2. Aufl. 1918).
- Erich ERKER, Stuck und Fresken, in: KELLER 2009, S. 154–161.
- Bernd EULER-ROLLE, Die Freilegung der Raumbauweise von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLV* (1991), S. 78–87.
- Walter FRODL, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien 1988.
- Eva FRODL-KRAFT, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XVI, hg. vom Bundesdenkmalamt)*, Wien 1997.
- Ivo HAMMER, Sinn und Methodik restauratorischer Befundunsicherung. Zur Untersuchung und Dokumentation von Wandmalerei und Architekturoberfläche, in: *Restauratorenblätter Bd. 9*, 1987/88, S. 59–72.
- Eva-Maria HÖHLE, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXVI*, 1982, S. 39–48.
- Theodor HOPPE, Elia Castellos Stuckdecken im „Neubau“ in Salzburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege V*, 1951, S. 27 ff.
- Theodor HOPPE, Bericht über die Restaurierung der Feldherrndekke, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege IV*, 1955, S. 147–151.
- Theodor HOPPE, Bericht über die Restaurierung des Mausoleums Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege X*, 1956, S. 70–72.
- Theodor HOPPE, Aktuelle Denkmalpflege, Salzburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI*, 1957, S. 142 f.
- H. HUBER, Der Streit der Wiener Stukkateur-Bruderschaft mit der Klosterneuburger Maurerlade, in: *Monatsblatt des Altertumsvereins*, Wien 1912, S. 107–110.
- HÜTTMANN, *Cementier-, Tüncher- und Stuccaturarbeit (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 18)*, Weimar c. 1820.
- Alfred ILG, *Das Palais Daun-Kinsky auf der Freieingasse in Wien*, Wien 1894.
- Peter KELLER (Hg.), *Ins Herz getroffen. Zerstörung und Wiederaufbau des Domes 1944–1959*, Ausst. Kat. Dommuseum zu Salzburg 2009.
- Friedrich KOBLER, Manfred KOLLER, *Farbigkeit der Architektur*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII, Stuttgart 1981, Sp. 274–428.
- Manfred KOLLER, Stuck und Stuckfassung. Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung, in: *Maltechnik restauro* 1979, H. 3, S. 157–180.
- Manfred KOLLER, Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs, in: *Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfl zum 70. Geburtstag*, Zürich 1979, S. 89–100 (Veröff. des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Manfred KOLLER, Die Farbigkeit der Stukkatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1979, S. 5–30.
- Manfred KOLLER, Ivo HAMMER, Hubert PASCHINGER, Maria RANACHER, *Kirche und Prälatensaal von Stift Melk. Untersuchungen und Restaurierungen 1976–1980*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIV*, 1980, S. 87–120.
- Manfred KOLLER, Heinz LEITNER, Freilegung von Stukkaturen: Die Leim-Strappo-Methode, in: *Maltechnik restauro* 1982, H. 3, S. 177–183.
- Manfred KOLLER, Hubert PASCHINGER, Helmut RICHARD, *Historical Stucco Work in Austria: Technology, Colour, Preservation*, in: *12th International Congress of the International Institute for Conservation (Bologna 21.–16. 9. 1986)*, Preprints London 1986, S. 27–33 (Deutsche Fassung: *Historische Stuckarbeiten in Österreich – Technik, Färbelung, Erhaltung*, in: *Restauratorenblätter Bd. 9*, Wien 1987/88, S. 162–171 (hg. v. Österr. Sektion des IIC)).
- Manfred KOLLER, Probleme und Strategien zur Erhaltung wandgebundener Kunstwerke, in: *Restauratorenblätter Bd. 9*, 1987/88, S. 9–15.
- Manfred KOLLER, Hubert PASCHINGER, John ANDERS, Mauritius SPURNY, Roland HUBER, Die Farbstuckdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: *Restauratorenblätter Bd. 9*, Wien 1987/88, S. 183–185.
- Manfred KOLLER, Heinz LEITNER, Die Leim-Strappo-Methode, in: *Restauratorenblätter Bd. 9*, 1987/88, S. 172–174.
- Manfred KOLLER, Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, in: *Geschichte der Restaurierung in Europa*, Bd. 1, Worms 1991, S. 72.
- Manfred KOLLER, Die Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock, in: Bernd EULER-ROLLE, Georg HEILIGENSETZER, Manfred KOLLER, *Schloss Weinberg im Lande ob der Enns (Messerschmitt Stiftung. Schriften zur Denkmalpflege VI)*, München 1991, S. 121–143.
- Manfred KOLLER, Die neuen Techniken in der Kunst Salzburgs um 1600, in: *Barockberichte* 5/6, Salzburg 1992, S. 197–203.
- Manfred KOLLER, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Oberösterreich, in: KÜHLENTHAL (Hg.), 1997, S. 363–369.

Manfred KOLLER, Das Opus Thiemonis – Kunststeinverwendung in Österreich im Hoch- und Spätmittelalter, in: M. Hoernes (Hg.), Stuck des hohen und späten Mittelalters (Kolloquium Universität Bamberg 2000), München 2002, S.73–80.

Manfred KOLLER, Die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes im Wiederaufbau 1946–1955, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVIII, 2004, S. 454–471.

Manfred KOLLER, Teoria e Prassi negli Interventi di Restauro effettuati dalla Zentral-Kommission in Austria, in: Convegno “Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera”, Udine 2006, a cura di Giuseppina Perusini e Rosella Fabiani, Vicenza 2007, p. 39–52.

Manfred KOLLER, Hundert Jahre “Freilegung“ gefasster Skulpturen – Rückblick und Konsequenzen, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1/2008, S. 73–88.

Manfred KOLLER, Robert LINKE, Referenzsammlungen als Dokumentation: Die Technologische Sammlung und das Laborprobenarchiv des Bundesdenkmalamtes, in: Restauratorenblätter Bd. 28, 2008/9, S. 49–56.

Manfred KOLLER, Stift Lambach als Barockdenkmal – Zur Erforschung und Denkmalpflege seit 1970, in: Christoph STÖTTINGER, Jakob WÜHRER (Hg.), Stift Lambach in der frühen Neuzeit. Symposium Lambach 2009 (Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs 2010) (im Druck).

Michael KÜHLENTHAL (Hg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, Locarno 1997.

Josef PERNDL, Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung, in: Jahresbericht Kollegium Petrinum 1962/63, Linz 1963, S. 1–52.

Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster, in: Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs Bd. 12, 1977, S.189–241.

J.A. ROMBERG, Handbuch für Bildhauer, Stukkatorer, Gipser und dergleichen (c. 1840).

Leopold SAILER, Die Stukkateure (Die Künstler Wiens I, hg. vom Institut für Denkmalpflege in Wien), Wien 1943.

Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte 17), Wien 1983.

C. SCHMIED, Die Verfertigung der Gipsfiguren und des Gipsmarmors für Maurer und Tüncher (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 165), Weimar 1848.

Hugo SCHNELL, Uta SCHEDLER, Lexikon der Wessobrunner. Künstler und Handwerker, München 1988.

Herbert SCHWAHA, Bernhardisaal in Stift „Schlierbach, OÖ: Beispiel einer Musterarbeit, in: Restauratorenblätter Bd. 9, 1987/88, S. 191–195.

Oswald TRAPP, Tirols Kunstdenkmäler in Not und Gefahr, Innsbruck 1947.

Georg WACHA (red.), Linzer Stukkateure, Ausst. Kat. Linz 1973.

Franz WAGNER, Kunsthandwerk, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, hg. v. Hermann FILLITZ, Bd. IV), München 1999, S. 549–606.

Josef WINTERSTEIGER, Restaurierung der Stiftskirche Lambach, Freilegung der Raumschale mittels Leim-Strappo-Methode, in: Restauratorenblätter Bd. 9, 1987/88, S.175–178.

Ernst und Hilde WERNER, Die technologischen Ergebnisse der Restaurierung der Stuckdecke im Rittersaal des Schlosses Bern-



Abb. 11: Lambach, OÖ, Stift, Sommerrefektorium von Diego Francesco Carlone 1709, Musterachse der zur späteren Freskoausstattung 1740 erneuerten Stuckfassung (Mag. Herbert Schwaha 2005)

stein, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIII, 1979, S. 103–106.

Ernst und Hilde WERNER, Spätrenaissancestuckdecken in Schloß Weinberg, in: Restauratorenblätter Bd. 9, 1987/88, S. 179–182.

Otto WUTZEL (Hg.), 1200 Jahre Kremsmünster, Stiftsführer, Linz 1977.

Josef ZYKAN, Fragen der Denkmalpflege in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege I, Wien 1947, S. 180–190.

Abbildungsnachweis

Manfred Koller: Abb. 1, 2, 5–11

¹ KOLLER, Stuck und Stuckfassung 1979.

² KOLLER, Typologie, 1979; ferner KOLLER, Farbigkeit der Stukkatur, 1979.

³ KOLLER, Opus Thiemonis, 2002.

⁴ BEARD, Stucco and Decorative Plasterwork, 1983, deutsche Ausgabe 1988; ARSLAN, Arte e Artisti die Laghi Lombardi, II, 1964.

⁵ PERNDL, Stiftskirche von Garsten, 1963, hier S. 18: Giov. Batt. Carlone machte nur die Figuren, 3 Mitarbeiter nur die Zierrate, dazu waren 3 Handlanger und 2 Maurer fürs Gesimsziehen jeweils von 5 Uhr früh bis 7 Uhr abends beschäftigt.

- ⁶ Zur schriftlichen Überlieferung der Stucktechniken seit der Antike siehe KOLLER, Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock, in: EULER-ROLLE, HEILIGENSETZER, KOLLER, Schloss Weinberg, 1991.
- ⁷ ANGEL, Italienische Einwanderung, 1971, S. 172 ff.
- ⁸ HUBER, Streit der Wiener Stukkateure-Bruderschaft, 1912; SAILER, Die Stukkateure, 1943, S. 25.
- ⁹ Ausst. Kat. Tiroler Schwaben in Europa, 1989, S. 20 ff., 256 ff.
- ¹⁰ WUTZEL, 1200 Jahre Kremsmünster, 1977, S. 40, Abb. 14; DOBERER, BAUER, Kunsttopographie Kremsmünster, 1. Teil, 1977; PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster, 1977, S. 189–241.
- ¹¹ SCHNELL, SCHEDLER, Lexikon der Wessobrunner, München 1988; KÜHLENTHAL, Graubündner Baumeister und Stukkateure, 1997.
- ¹² WAGNER, Kunsthandwerk, 1999, S. 549–606.
- ¹³ KOLLER, Geschichte der Restaurierung in Österreich, 1991, S. 72.
- ¹⁴ KOLLER, Teoria e Prassi, 2007, p. 39–52.
- ¹⁵ FRODL, Idee und Verwirklichung, 1988, Abb. 73.
- ¹⁶ ILG, Palais Daun-Kinsky, 1894.
- ¹⁷ HÜTTMANN, Cementier-, Tüncher- und Stuccaturarbeit, c. 1820; ROMBERG, Handbuch für Bildhauer, Stukkatorer, Gipsler, c. 1840; SCHMIED, Die Verfertigung der Gipsfiguren und des Gipsmarmors, 1848.
- ¹⁸ EULER-ROLLE, Die Freilegung der Raumbfassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach, 1991.
- ¹⁹ HÖHLE, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81, 1982, Abb. 54.
- ²⁰ Stuck kommt in den Schriften Alois Riegls (BACHER, Kunstwerk oder Denkmal, 1995), in DVORAKS Katechismus der Denkmalpflege, 1916 (1918), und in den Kunstakten des Thronfolgers Franz Ferdinand (BRÜCKLER, Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger, 2009) praktisch nicht vor.
- ²¹ KOLLER, Graubündner Stucktechnik, 1997, Farbabb. 5, 6.
- ²² FRODL-KRAFT, Gefährdetes Erbe, 1997, S. 83 ff.
- ²³ FRODL-KRAFT, Gefährdetes Erbe, 1997, S. 325 ff, Abb. 108.
- ²⁴ Nur für das Bundesland Tirol wurde vom damaligen Landeskonservator ein authentischer Bericht über die Zustände in den Kriegsjahren publiziert: TRAPP, Tirols Kunstdenkmäler in Not und Gefahr, 1947.
- ²⁵ ZYKAN, Fragen der Denkmalpflege in Wien, 1947, S. 184 f, Abb. 204–207.
- ²⁶ KOLLER, Die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes im Wiederaufbau 1946–1955, 2004, S. 454–471.
- ²⁷ HOPPE, Aktuelle Denkmalpflege, Salzburg, 1957, S. 142 f., Abb. 186; KELLER (Hg.), Ins Herz getroffen., 2009; ERKER, Stuck und Fresken, ebd., S. 154–161; ferner Interview mit Bildhauer Hans Freiling, S. 238.
- ²⁸ KOLLER, Hundert Jahre „Freilegung“ gefasster Skulpturen, 2008, S. 73–88.
- ²⁹ KOLLER, Techniken in der Kunst Salzburgs um 1600, 1992, S. 197–203.
- ³⁰ KOLLER, PASCHINGER, ANDERS, SPURNY, HUBER, Die Farbstuckdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, Wien 1978/88, S. 183–185.
- ³¹ HOPPE, Elia Castelllos Stuckdecken im „Neubau“ in Salzburg, 1951, S. 27 ff.; HOPPE, Bericht über die Restaurierung der Feldherrndecke, 1955, S. 147–151; HOPPE, Bericht über die Restaurierung des Mausoleums Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, 1956, S. 70–72.
- ³² Siehe KOLLER und Mitautoren 1987/88 (Anm. 28).
- ³³ KOLLER, in: Restauro 1979.
- ³⁴ KOLLER, LEITNER, Freilegung von Stukkaturen: Die Leim-Strappo-Methode, 1982, H. 3, S. 177–183; KOLLER, LEITNER, Die Leim-Strappo-Methode, 1987/88, S. 172–174. – Zuvor hatte im Palais Attems das staatliche kroatische Restaurierinstitut ohne Wissen und Kontakt mit dem Bundesdenkmalamt die z. T. oxydierten Metallfassungen der Zeit um 1700 auf neuwertig rekonstruiert.
- ³⁵ WINTERSTEIGER, Restaurierung der Stiftskirche Lambach, 1987/88, S. 175–178.
- ³⁶ Aus der über 150 Arbeiten von 1946 bis 1998 umfassenden Projektliste des Ehepaars Werner seien für Oberösterreich die Barockstifte Baumgartenberg, Waldhausen und Reichersberg und Schloss Weinberg bei Kefermarkt erwähnt, für Niederösterreich die Stifte Heiligenkreuz, Altenburg und die Schlösser Schloßhof und Schwarzenau, für Burgenland die Schlösser Bernstein, Kobersdorf und Deutschkreuz, für Wien Servitenkirche, Belvedere, Stadtpalais Liechtenstein und andere. Leider haben sie nur selten darüber selbst publiziert: Ernst und Hilde WERNER, Rittersaal des Schlosses Bernstein, 1979, S. 103–106; WERNER, Spätrenaissancestuckdecken in Schloß Weinberg, 1987/88, S. 179–182.
- ³⁷ In den Nachkriegsjahrzehnten hatte die Fa. Schärf in Wien die führende Stellung, während etwa in Tirol und später auch in anderen Bundesländern Spezialisten aus dem benachbarten Allgäu zum Einsatz kamen (z. B. Fa. Fischer aus Füssen). Ab den 1990er Jahren konnten sich jüngere Stuckateure auf den vom Europarat getragenen Baudenkmalpflegekursen in San Servolo, Venedig, fortbilden.
- ³⁸ Siehe dazu den Tagungsbeitrag von Mag. Astrid Huber über die Programme in der Kartause Mauerbach.
- ³⁹ KOBLE, KOLLER, Farbigekeit der Architektur, 1981, Sp. 274–428.
- ⁴⁰ WACHA (red.), Linzer Stukkateure, 1973.
- ⁴¹ KOLLER 1979: I, II und III.
- ⁴² KOLLER, LINKE, Referenzsammlungen als Dokumentation, 2008/9, S. 49–56.
- ⁴³ Farbabb. auf dem hinteren Umschlag von KOLLER, Kunstjahrbuch Linz 1979.
- ⁴⁴ KOLLER, Weinberg, 1991, Abb. 55, 56.
- ⁴⁵ KOLLER, PASCHINGER, RICHARD, Historical Stuccowork in Austria, 1986; deutsche Fassung: Historische Stuckarbeiten in Österreich, 1987/88.
- ⁴⁶ HAMMER, Sinn und Methodik restauratorischer Befundicherung, 1987/88.
- ⁴⁷ KOLLER, Probleme und Strategien zur Erhaltung wandgebundener Kunstwerke, 1987/88.
- ⁴⁸ KOLLER, HAMMER, PASCHINGER, RANACHER, Kirche und Prälatursaal von Stift Melk, 1980.
- ⁴⁹ SCHWAHA, Bernhardisaal in Stift Schlierbach, 1987/88; WAGNER 1999, Kat. 271, Farbabb. auf S. 187 (Gegenüberstellung der Restaurierzustände von 1909 und 1987).
- ⁵⁰ KOLLER, Stift Lambach als Barockdenkmal, 2010 (im Druck).
- ⁵¹ BLÜMEL, MANDL, UNTERGUGGENBERGER, Vesperbildkapelle von 1637 von St. Michael in Wien, 2008/9. – Als Gesamträume konnten im letzten Jahrzehnt nur die Kirche am Hof und die Stiftskirche Klosterneuburg abgeschlossen werden. Dominikanerkirche und Servitenkirche wurden befundet (Berichte im Archiv des Bundesdenkmalamtes, Landeskonservatorat für Wien).
- ⁵² SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, 1983.

Jürgen Pursche

Wahrnehmung und Interpretation – Überlegungen zur Befundsicherung farbiger Stuckfassungen¹

Eine der interessantesten und anspruchvollsten Aufgaben des denkmalpflegerisch-restauratorischen Alltags ist die ästhetische Auseinandersetzung mit der historischen Farbgebung stuckierter Innenräume und Fassaden, deren methodische Vorbereitung durch eine ganzheitliche „Befundsicherung“² erfolgt. Im Rahmen der anspruchsvollen Arbeit zur Erstellung und Auswertung mehr- bzw. vielschichtiger Farbbefunde ist ein breitgefächertes Spektrum kunstgeschichtlicher sowie technischer Fragen zu bearbeiten.

Entwicklungs- und zeitgeschichtlich bedingt sind Stuckaturen mit den dazugehörigen Raumflächen bis auf wenige Ausnahmen³ mehrfach farblich überarbeitet, ohne dass deren Denkmalrelevanz dadurch prinzipiell in Frage gestellt wäre – im Gegenteil: Jede einzelne Farbschicht bzw. Farbfassung kann im Kontext zur übrigen Ausstattung sichtbarer Bestandteil einer farblichen Neuinterpretation des jeweiligen Raumes und somit auch konstituierend für einen aktualisierten Denkmalcharakter sein. Die damit zusammenhängenden Folgen für die ursprünglich künstlerische Gesamtwirkung sollen hier aber nicht thematisiert werden.⁴

Abgesehen von der sorgfältigen Präparation der einzelnen Farbschichten sowie der Darstellung ganzer Fassungsabfolgen im Rahmen der Befundsicherung ist die Eigenart der Interpretation von Farbbefunden sowohl im physischen Erkennen als auch in der sinnlichen Wahrnehmung der vorgefundenen Farbschichten begründet. Erschwerend, dennoch unumgänglich für die Konkretisierung, ist verbale Beschreibung und eine naturwissenschaftliche Charakterisierung. Die Ambivalenz dieser Aspekte schlägt sich deutlich nieder in den vielen grundsätzlich am Befund orientierten „Rekonstruktionen“ der vergangenen Jahrzehnte, die oft genug von den ausführungs- und materialtechnischen Schwierigkeiten zeugen, aber auch geprägt sind von unzureichender Auseinandersetzung mit der Befundlage oder schlechthin vom Fehlen hinreichender Befunde. Manchen erneuerten Farbkonzepten in stuckierten Räumen eignet nur geringe Überzeugungskraft, was neben sachlich technischen Ursachen durchaus auch subjektive Gründe der Beschäftigung mit Farbe haben kann. Diesbezüglich kann hier nur darauf verwiesen werden, dass auch wahrnehmungspsychische Faktoren eine objektive Darstellung farbtechnischer Erkenntnisse beeinflussen.

Diese Umstände mögen verständlich erscheinen lassen, dass die Stuck-Forschung der Frage nach der ikonologischen Bedeutung von Fassungsfarben sowie nach dem Sinngehalt des Stuckmaterials bislang wenig nachging. Neben den unabdingbaren Recherchen und Forschungen zu Formenschatz, Stilverwandtschaften, Zuschreibungen oder Werklisten der Stuckatoren bleibt das optisch Wahrnehmbare der unmittelbaren Erscheinungsweise stuckierter Architektur nach wie vor weitgehend unberücksichtigt, wodurch

eine ganzheitliche Sichtweise der künstlerischen Intentionen oft in den Hintergrund tritt. Ein Grund für diese Zurückhaltung war und ist zweifellos darin begründet, dass der weitaus größte Anteil erhaltener Stuckaturen jüngere Überfassungen aufweist und die Authentizität erkennbarer Fassungen im Sinne ihrer bauzeitlichen Zuordnung nur durch eingehende Untersuchungen definierbar ist.⁵ Und offenbar werden vor allem ältere Untersuchungsergebnisse und deren Umsetzung durch ein nicht unbegründetes Misstrauen infrage gestellt⁶ und entweder gar nicht oder nur unter Vorbehalt zitiert. Obgleich im Rahmen neuer Nutzungen oder denkmalpflegerischer Konservierungs- und Wartungsaufgaben in den letzten Jahrzehnten eine vergleichsweise große Anzahl an stuckierten Räumen restauratorisch untersucht werden konnte, ist es im deutschsprachigen Raum über die grundlegenden Arbeiten von Albert Knoepfli und Manfred Koller hinaus, bislang zu keiner weiteren systematischen Auseinandersetzung unter Einbeziehung aller künstlerischen Kriterien gekommen. Diesbezüglich ist die Publikation *Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts* von Ursula Spindler-Niros⁷ bedauerlicherweise keine Hilfe, weil die umfangreichen Argumentationen über Zusammenhänge „zwischen Farbigkeit und Licht“ in prominenten Kirchenräumen absolut unkritisch davon ausgehen, dass die seinerzeitige Erscheinungsweise ursprünglich ist bzw. die wenigen zitierten Befunde stimmig umgesetzt wurden.

Es wäre naheliegend, unter Berücksichtigung der bis in die Antike zurückreichenden Tradition stuckierter Räume den Zweck gefasster wie ungefasster Stuckaturen in ihrer Bedeutung als Äquivalent zu Stein- oder Marmorarbeiten zu suchen, wie es u. a. für Stuckmarmor oder für weiß gefasste Skulpturen bekannt ist.⁸ Differenzierende Oberflächenqualitäten wie Rauigkeit oder/und polierte Glätte oder Farbfassungen weisen dem applizierten Stuckmaterial und den in das ornamentale System integrierten Flächen eine Funktion als Bedeutungsträger zu – für Stuckaturen mit Metallauflagen in unverkennbarer Weise. S. Hofer spart in ihrer Dissertation über die Stuckausstattung des Klosters Ottobergen solche Überlegungen zunächst aus,⁹ was W. Stopfel kritisch anmerkt: „Die Tatsache, daß Stuck eben durch die Möglichkeit, ihn farbig zu behandeln, ein anderes, höherwertiges Medium darstellen kann, Bronze durch Bronzierung, Gold durch Vergoldung, hätte mit Sicherheit stärkere Berücksichtigung verlangt, zumal in den Staatsappartements von Schlössern, etwa in Rastatt, eine eindeutige Steigerung des Umfangs an Vergoldung von Raum zu Raum festzustellen ist“.¹⁰

Um die formulierten und weitreichenden Ansprüche im Umgang mit historischen Farbbefunden über deren bloße Existenz hinaus berechtigt erscheinen zu lassen, soll zunächst der Frage nach der Bedeutung farbig gefassten Stucks



Abb. 1: Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland auf der Wies, Chor, Vorentwurf für die Südseite (Ausschnitt), Feder, farbig getönt (Säulen: blaugrau/rot, Hinterlegung der Kapitelle: ursprünglich grün, jetzt verbräunt), 1744/48, Johann Baptist oder/und Dominikus Zimmermann (?), Städtisches Museum Weilheim.

nachgegangen werden. Folgerichtig zu ihren vorangegangenen Publikationen äußert sich Sigrid Hofer 1995 zur *Ikonologie der Farbigeit in der barocken Raumausstattung*¹¹ und stellt fest, dass „eine fundierte Geschichte der Farbgebung, mit deren Hilfe sich eine Annäherung an verbindliche Kolorierungen, an Überlieferungen und Vorlieben, an zeitliche und topographische Einheiten oder auch an persönliche Neigungen der Künstler und Auftraggeber gewinnen ließe“, fehle. „Aufschlussreich und für den heutigen Umgang mit der historischen Bausubstanz relevant werden die bislang vorliegenden Einzelerhebungen jedoch erst dann, wenn daraus allgemeinere Gesetzmäßigkeiten abgeleitet werden können, Gesetzmäßigkeiten etwa, die mögliche Verbindlichkeiten zur Farbgestaltung beinhalten.“ Hofer denkt in diesem Zusammenhang an „wechselseitige Wirkungen zwischen Auftraggeber, Baugattung, Raumfunktion und konkreter Ausführung“¹² und führt neben Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn als Auftraggeber auch den Architekten Lucas von Hildebrandt an, um die Einflußnahme auf Farbgebungen aus unterschiedlichen Positionen zu veranschaulichen.¹³

In diesem Zusammenhang verweist Ulrich Knapp auf Textstellen aus Briefverkehr und Kontrakten Joseph Anton Feuchtmayers für die Stuckierung bzw. die Herstellung von Stuckmarmor in der Schlosskapelle Meersburg: „.... daß er

Bildhauer Feichtmeyer mit dem Maler Götz in Augspurg, ..., correspondiren, und von solchem sein Gutachten hierüber selbst einholen solle, was nehmlich vor farben ... sich schicken werden...“ (Vertrag mit Feuchtmayer vom 11. September 1741).¹⁴ Zwischen Juli und August 1741 hatte der Augsburger Maler und Freskant Gottfried Bernhard Göz bereits die Decke der Kapelle ausgemalt, und Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn legte, ohne eigene konkrete Vorstellungen zu bekunden, fest: „...Was die Farben anbelanget, wirdt mit dem Mahler, so das fresco gemahlet abgeredt...“¹⁵ Bemerkenswert, wenn auch nicht verwunderlich, ist die künstlerische Beteiligung insbesondere von Freskanten, die auch Dagmar Dietrich erwähnt: „Als Ausstatter der Kirche, deren Gesamtkonzept also von entscheidender Stelle autorisiert war, traten der Senator und fürstbischöfliche Hofbildhauer Ignaz Wilhelm Verhelst und der Freskant – ab 1784 als Augsburger Akademiedirektor wirkende – Johann Joseph Anton Huber auf...“ Ergänzend hierzu werden noch der Maler-Architekt Januarius Zick, der sich in Oberelchingen und Wiblingen als ‚Verzierungs- und Bau-Direktor‘ einbrachte, oder der Stuckator Materno Bossi genannt.¹⁶ Zweifellos hat es eine Zusammenarbeit oder doch Abstimmung der an einem baulichen Ausstattungsprojekt beteiligten Künstler und Handwerker zur Bewältigung

der vielfältigen barocken bzw. spätbarocken Bauaufgaben gegeben.¹⁷ Während beispielsweise der Chor, später auch das Kirchenschiff der Wieskirche, 1749 von den Fass- oder Staffiermalern Bernhard und Judas Thaddäus Ramis aus Steingaden ausgemalt und vergoldet wurde, wird die Ausführung farbiger Stuckfassungen vorzugsweise wohl in den Händen der beauftragten Stuckatoren gelegen haben. Allerdings darf angenommen werden, dass die in ihrer Art einmalige malerische, auf einem farbigen Entwurf [Abb. 1] von Dominikus oder/und J. B. Zimmermann (?) basierende Stuckfassung im Chor der Wieskirche vom Freskantens des Deckenbildes (J. B. Zimmermann) mitbestimmt wurde.¹⁸ Zum Vergleich sind zwei weitere Farbwürfe für Stuckdekorationen abgebildet. In beiden Entwürfen verstehen sich Farbe und Farbverteilung als Orientierungshilfen einer farblichen Umsetzung; für die Hl. Kapelle in Andechs war vergoldeter Stuck im Wechsel mit Brokatmalerei angedacht [Abb. 2, 3]. Zu den wichtigsten Quellen zählen in diesem Zusammenhang die farbigen Stuckentwürfe Daniel Schenks im sogenannten „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“ (s. dazu Anm. 13).

Auch lässt sich für die Fassung der Stukkaturen von J. G. Üblher und F. X. Schmuizer in Maria Steinbach die Mitarbeit einiger Fassmaler belegen, wie in der Wieskirche u. a. Bernhard Ramis.¹⁹ Dagegen ist – an einigen Beispielen aufgezeigt – die Beteiligung ausführender Stuckatoren an der „Ausmalung“ oder am „Anstrich“ der von ihnen verzierten Räume u. a. für Arbeiten im Kloster Amorbach (Andreas Dittmann) oder für Schloss Heidecksburg in Rudolstadt (Giovanni Battista Pedrozzi, 1711–1778) nachweisbar. Aus einem Amorbacher Kloster-Manuale für das Refektorium zitiert J. Julier: „Die Verzierung des Refectoriums nach dem von H. Conrad Huber Mahler gefertigten Riss wurde mit H. Dittmann q. 20ten December 1790 ackordiert um 750 fl.

(dann aber verschoben, Anm. d. Verf.), wozu aber das Kloster alle Materialia und Farben hätte stellen müssen wie auch die Decke auf seine Kosten verrohren lassen, und zu dem speis (Mörtel, Anm. des Verf.) machen und speis auf das Gerüst tragen die Tagelöhner zahlen...“. Julier schreibt weiter: „Anderthalb Jahre später, als im Grünen Saal noch die Arbeiten laufen, erhält Andreas Dittmann die erste Abschlagszahlung (2. September 1792) auf einen (verlorenen) Akkord über 225 fl für Verzierung und Anstrich des Refektoriums.“²⁰ Die Arbeiten Pedrozzis für Schloss Heidecksburg, meist nach Vorgaben und Rissen von Gottfried Heinrich Krohne, sind ungleich umfangreicher und aufwendiger. Dies zeigt der Akkord über Stuckarbeiten im Roten Saal und im Roten Eckkabinett vom 8. Dezember 1744: „Ferner wurde den Stuccator H. Pedrozzi folgende diesen Winter hindurch zu verfertige Stuccatur arbeit veraccordirt als: 1. ... incl: des darzu nöthigen Handlangers Ausweißung der gantzen Decke und Niche in welche die Zieraden mit lieblichen Co-leuren nach jetziger Facon auszusetzen...“²¹ Der „Vertrag zur Ausstuckierung von Chor und Querhaus Wilhering“ (Johann Michael Feichtmayr, Johann Georg Üblher, 1741) legt „erstlich“ fest, „sowohl die Auszierung und die Mahlerei, ... mit möglichsten Fleis zu verfertigen, ...“²² und ein „Vertrag zur Ausstuckierung der Wallfahrtskirche Vierzehneiligen“, 1759 noch mit J. M. Feichtmayr, J. G. Übelher und F. X. Feichtmayr abgeschlossen, also vor dem Tod der letzteren beiden, hält fest, dass von den genannten Stuckatoren „... auch ales was nötig mit farben zu iluminiren...“ sei und drittens solle „... auch von seiten der ermelten 3 stuckhadore Vergoldung nach anzeig des Modles mit gold Und Vergoldung auf ihre eigne cösten Verfertiget werden...“²³ An diesen exemplarischen Beispielen wird zwar die Einbeziehung der Stuckateure in die Fass- und Staffierarbeit deutlich, doch fehlt jeglicher konkrete Hinweis auf die geplante Farbe

Abb. 2: Bayerniederhofen, Lkr. Ostallgäu, Pfarrkirche, Riss für die Stuckierung des Langhauses, Matthäus Stiller 1706/07, Feder: braun; Lavierung: rosa (Stuckranken), gelb (Rahmen und Spiegel der Deckenfelder; Gliederungssystem); Blindriss; verso: „der alte costbariste Riß zur Gipsarbeit in die Kkirchen nacher Niderhofen uf 800 fl (Feder; braun, alt); Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PISlg. 19421, in: DISCHINGER, Zeichnungen 1988, Tafelband (nur S/W) S. 16, Nr. 50.



Abb. 3: Andechs, Lkr. Starnberg, Benediktinerkloster, Hl. Kapelle, Farbwurf für die Stuckierung und Brokatmalerei von Ambrosius Hörmannstorfer, 1756; basierend auf einem Grundriss mit eingearbeitetem Gewölbe (Bestand) von Johann Baptist Gunetzheiner, 1756; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PISlg. 20161, in: DISCHINGER, Zeichnungen 1988, Tafelband (nur S/W) S. 14, Nr. 44.

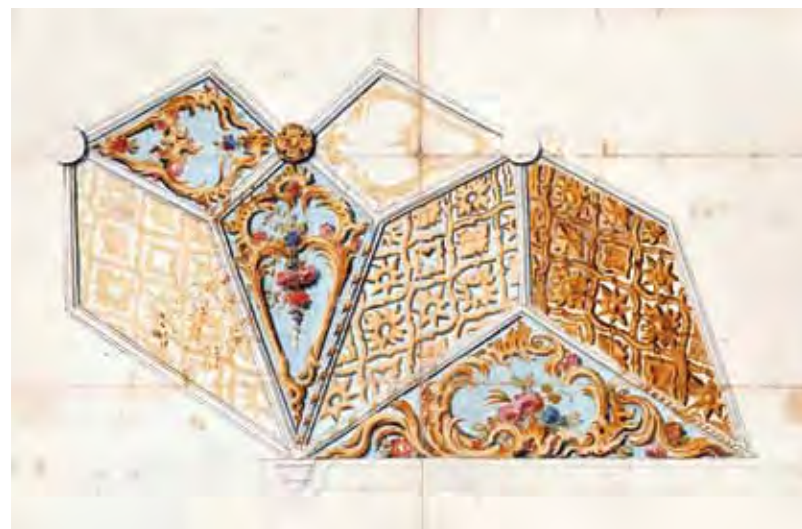




Abb. 4: Steinhausen, Lkr. Oberschwaben, Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, 1728–1733, Dominikus (Baumeister; Stuck) und Johann Baptist Zimmermann (Deckenbilder), Gurtbogen, Detail, grünlich-graue Überfassung und Reste der bauzeitlichen Grünfärbung.

von Fassungen sowie auf verwendete Farbmittel. Immerhin deutet die Erwähnung eines „Modles“ für Vierzehnheiligen an – in anderen Fällen wird ebenfalls auf die Existenz eines „risses“ hingewiesen, dass für Stuckierungen mindestens mit zeichnerischer Vorbereitung gerechnet werden kann. Eine endgültige Entscheidung über die Valeurs, die Farbverteilung und farbliche Akzentuierung erfolgte wohl immer an der Baustelle. Der Farbwurf, so ein solcher existierte, kann nur als richtungsweisend fungiert haben. Keinesfalls mindern diese Umstände die Bedeutung der Farbfassung, im Gegenteil: Manchmal vielleicht auch spontan abgestimmt zwischen Bauherr, Architekt, Freskant, Stuckator und Staffierer fungiert die Fassungsfarbe abhängig von Umfang und Gewichtung als vermittelndes oder tragendes Element der farblichen Erscheinungsweise eines „Gesamtbildwerks“²⁴. Im Rahmen von Restaurierungsprojekten sollten deshalb beliebige, sozusagen bildfremde Veränderungen vermieden und die Wiederherstellung entstehungszeitlicher Qualitäten keiner farblichen Willkür geopfert werden.

Trotz der in einem barocken Bauwerk unübersehbar sich ergänzenden Kategorien von Malerei, Bildhauerei, Stuckbildhauerei sowie ornamentaler Stuckatur und deren farbllichem Zusammenwirken wird noch immer „die farbige Fassung von Bauwerken hingegen als zu vernachlässi-

gende Größe behandelt“²⁵ obwohl die Architekturtheorie der Farbe eine den übrigen Bau- und Ausstattungsformen gleichwertige Rolle zuweist und „auch die Farbe in das barocke Regelsystem der Geziemenheit“²⁶ einbindet. Durch die Auswertung der Traktate des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts macht S. Hofer deutlich, dass Zierrat und – wenn auch als nachgeordnetes Kriterium – die dazugehörige Farb- und Materialwahl den hierarchischen Regeln unterworfenen Bedeutungsträger sind: „Ausschlaggebend für alle künstlerischen Erscheinungen bleibt nach wie vor das Kriterium der Geziemenheit, das selbstverständlich auch den Gebrauch der Baumaterialien und der Farbgebung auf die gesellschaftliche Einbindung verpflichtet.“²⁷ Resümierend wird festgehalten, „daß eine Unachtsamkeit bezüglich der Farbwahl nicht hinzunehmen ist; sie würde den Gesamtcharakter des Bauwerks völlig zerstören, der Intention der Architektursprache zuwiderlaufen und gegen alle Regeln der barocken Architekturästhetik verstoßen.“ Die Farbgebung gehöre zu den wesentlichen Gestaltungsprinzipien und ist genauestens auf die künstlerische Absicht berechnet. „Damit unterliegt sie den Forderungen der Geziemenheit in gleichem Maße wie alle anderen architektonischen Dispositionen.“²⁸ Schließlich würden auch die zweifelsohne vorhandenen Farbvorlieben einzelner Künstler sich innerhalb eines festumrissenen Architektursystems bewegen, wo sie eine wichtige Aufgabe erfüllen.²⁹

Ohne dass darüber ein konkretes Forschungsergebnis existierte, lässt sich beispielsweise schon durch eine statistische

Abb. 5: Steinhausen, Lkr. Oberschwaben, Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, 1728–1733, Dominikus (Baumeister; Stuck) und Johann Baptist Zimmermann (Deckenbilder), Kirchenschiff, Blick nach Westen, rekonstruktive Neufassung nach bauzeitlichem Befund mit dem typischen intensiven Grün in den Rücklagen der Gurtbögen.





Abb. 6: Wallfahrtskirche in der Wies, Lkr. Steingaden, Kirchenschiff, Umgang, restaurierter Zustand der Gurtbögen mit dem intensiven, teilweise originalen Grün der Rücklagen

Aneinanderreihung der von den Brüdern Zimmermann realisierten Bauten ein farblicher Kanon ausmachen, der sich besonders in der Akzentuierung bestimmter Architekturglieder durch ein klares farbintensives Grün vermittelt.³⁰ Zusammen mit dem „malachitfarbenen“ Grün – entweder aus den Mineralien Malachit, teilweise zusammen mit Azurit oder aus einem künstlich hergestellten Grünpigment gemischt – zählen kühle hellrote bzw. helle rötlich-gelbe Farbtöne zu den wichtigsten und nobelsten Farbakzenten der Raumfassungen der Zimmermanns³¹ [Abb. 4, 5, 6]. Eine Gegenüberstellung bekannter Farbbefunde von Stuckaturen der Wessobrunner Feichtmayr-Üblher-Gruppe könnte zu der Auffassung verleiten, dass besonders mit Smalte gemischte hellblaue Stuckfassungen geschätzt wurden. Kaum eine in jüngerer Zeit bearbeitete Stuck-Fassung dieser Provenienz kommt ohne den (gesicherten) Smalte-Befund aus. Inwieweit hier eine Farb-Kongruenz von Inhalt und Form der Stuckmotive (Rocailles, „Muschelstoff“³²) angenommen werden kann, lohnte sich zu ergründen [Abb. 7, 8, 9].

In Anbetracht derartiger Befunde stellt sich verständlicherweise gleichermaßen die Frage nach der ästhetischen Bedeutung wie nach der Ikonologie der Farbgebungen und ob die auf Stuck lediglich applizierte Farbe nicht auch als „Indikator von Stofflichkeit“³³ fungieren könnte oder Farbsynonyme für Material darstellt – ein bislang nur vereinzelt wahrgenommener Forschungsansatz.³⁴

Führt man sich die Platzierung von Stuckmarmor- bzw. Scagliola-Platten in das ornamentale System der Stuckierung des Kreuzganges der Salemer Klosterkirche, Westflügel, vor Augen, scheint es nicht allzu abwegig, die andernorts im ornamentalen System an vergleichbarer Position aufgelegte Farbfassung den Marmorimitaten (oder Pietra dura-?) in Salem gleichzustellen. Joseph Anton Feuchtmayers Vertrag vom 24. November 1721 legte fest, die Stuckaturen „... mit dem glanz seiner new erlehreten Kunst...“ auszustatten.³⁵ Und bedenkt man die vergleichsweise zeitaufwendige und kostenintensive Herstellung polierten Stuckmarmors bzw. von Scagliola – freilich immer noch ungleich günstiger als Anschaffung, Transport und Verarbeitung edler Marmore und Steine – ist die sublimierende Farbabstraktion schmückenden Materials als künstlerisches Gestaltungsmittel eigentlich ein konsequenter Lösungsansatz.

Die vorangegangenen Ausführungen verstehen sich als Grundlage und Motivation für einen äußerst rücksichts- und verständnisvollen Umgang mit Stuckoberflächen und deren Farb- bzw. Metallfassung. Auch ohne weitreichende Erörterung der Befundunsicherung als Methode sei hier noch einmal verdeutlicht, dass eine Untersuchung und Dokumentation historischer Stuckfarbigkeiten nicht nur den bloßen Nachweis physischer Existenz schlechthin erbringen sollte, sondern gleichermaßen deren optische wie substantielle



Abb. 7: Süning, Lkr. Regensburg, Schloss, von Francois Cuvilliers 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Kaminrisalit, Ignaz Günther, Originalfassung ausgemischt mit Smalte und geringen Anteilen von Lapislazuli von Augustin Demel, Neufassung nach bauzeitlichem Befund, 1982



Abb. 8: Rott a. Inn, Lkr. Wasserburg, ehem. Benediktinerklosterkirche St. Marinus und Anianus, Johann Michael Fischer 1763 Langhaus, Neufassung nach bauzeitlichem Befund, 2002

Erfassung beinhalten muss, damit der häufig vielschichtige Fassungsaufbau in seiner chronologischen Relevanz sowie das Schema der Farbverteilung innerhalb des Dekorationssystems stimmig darstellbar werden.³⁶ Erfahrungsgemäß ist

diese Umsicht und präzise manuelle Bearbeitung erfordern die Untersuchung fehlerbehaftet und wird mit zunehmender Anzahl der historischen Fassungen komplexer und sozusagen störanfälliger. In der mangelhaften Vorbereitung und Strukturierung, insbesondere jedoch in der ungenauen und Einzelphänomene nicht beachtenden Durchführung dieser restauratorischen Untersuchungsarbeit sind eine Reihe von Fehlerquellen verborgen, die sich für eine denkmalpflegerische Konzeptfindung als nicht zielführend und für die kunsttechnologische Forschung als nicht genügend aussagekräftig oder gar irreführend herausstellen können.

Mit unzureichenden Informationen über die substantielle Beschaffenheit des Farbträgers Stuck und dessen Technik, gepaart mit manchmal illustren, dem subjektiven Sprachgebrauch entlehnten Farbbeschreibungen,³⁷ sind nicht in wünschenswertem Umfang zweckdienliche Vorstellungen über gestalterische Intentionen von ornamentalen wie figürlichen Stuckaturen zu entwickeln.³⁸ Davon betroffen sind zunächst auch unfarbige, auf Materialsichtigkeit konzipierte Stucke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, deren von der individuellen Bearbeitungsweise des Stuckators geprägte Oberflächen eben nicht durch eine Farbschicht, sondern ausschließlich von der Materialwirkung des Mörtelstucks und von den unmittelbar erkennbaren Werkspuren lebten. Einmal verloren, ist diese Synthese von Material und Verarbeitung selten reproduzierbar. Im Unterschied zu kalkreichen,



Abb. 9: Smalte, Aufnahme im Durchlichtmikroskop, (Vergrößerung 100x)

oft sogar geglätteten weißlich-hellen Wandflächen trocknete der sandversetzte Stuckmörtel teilweise etwas dunkler auf, was im Einzelfall nachweislich mit Hilfe dünner Kalklasuren ausgeglichen wurde.³⁹ Dahinter steht immer die Frage, ob die sehr helle Gesamtwirkung einheitlich, gleichsam monolithisch (z. B. wie weißer Marmor?) konzipiert war oder ob Stuckaturen und Architektur durch ein geringes Hell-Dunkel-Gefälle kontrastierend zueinander stehen sollten.⁴⁰

Dazu sei vermerkt, dass die Interpretation sehr heller materialsichtiger Oberflächen oder Weißfassungen sich mitunter schwierig gestaltet, weil zwischen kalkreicher Oberfläche und Kalklasur oder zwischen der verschmutzten Eigenfarbe einer weißen bzw. weißlichen Kalkfassung und einer schwach pigmentierten hellgrauen Schicht manchmal auch Querschliffe und Analysen keine weiterführende Antwort geben können.⁴¹ Streng genommen ist in dieser Kategorie



Abb. 10: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, Deckenstück im Museumstrakt, Originalfassung



Abb. 11: Pommersfelden, Lkr. Bamberg, Schloss Weißenstein, Treppenhaus, während Restaurierung, rechte Seite Originalfassung, freigelegt und gereinigt

mit einer Vielzahl von Fehlentscheidungen zu rechnen, so dass jene in einer modernen Ausführung umgesetzten Interpretationen maximal als Näherungsversuch an die ursprünglichen Intentionen verstanden werden können.

Kompliziert und nicht wesentlich anders ist die Arbeit mit Farbfassungen, wenn diese nicht sichtbar alternd belassen, sondern aufgrund verschiedenster Überarbeitungen und verlustreicher Beschädigungen bis hin zu weitgehender Eliminierung nur noch ausgedünnt oder in der fragmentarischen Form weniger Farbinseln greifbar sind. Von wesentlicher Bedeutung, ja unumgänglich ist deshalb die substantielle Identifizierung der jeweiligen Farbmittel,⁴² denn die Verbalisierung der Farbtöne allein reicht genau genommen nicht aus.⁴³ Da jedoch die eigentliche Aussage und Wirkung einer artifiziellen Farbschicht immer auch von der Auftragsweise und Schichtdicke abhängt sowie das additive Resultat von Pigment und Bindemittel auf einem bestimmten Farbgrund ist – hier formgebender Stuck sowie bestimmte Rücklagen und Grundflächen als Farbträger – dient nur eine Beschreibung aller am Zustandekommen der Farbwirkung beteiligten Faktoren dem übergreifenden Verständnis der komplexen Zusammenhänge [Abb. 10, 11].

Das gilt auch für metallische Applikationen wie Gold, Silber, Kupfer usw., weil die farbliche Beschaffenheit wie auch der Dunkelwert des Untergrundes durch die extrem dünnen Metallfolien hindurchwirken. Abgesehen von durchgefärbten Stuckaturen⁴⁴ ist Kalk wohl das meist verbreitete Bindemittel für farbige Stuckfassungen,⁴⁵ während temperaartig gebundene, meist „naturalistische“ Fassungen figürlicher Stuckdetails in der Minderzahl sind und dann eher im System „metallisierter“ Stuckaturen (Gold-, Silber-, Zwischgold-, Kupfer-, Messing-/Schlagmetall-Auflagen) als adäquate Akzente fungieren⁴⁶ [Abb. 12]. In diesem Zusammenhang sollte allerdings berücksichtigt werden, dass

die vielfältigen, immer anders erscheinenden Gold-Silber-Legierungen, einmal abgesehen von unterschiedlichen Farbnuancen reinen Goldes, die ursprüngliche Farbdefinition dieser Edelmetallapplikationen auf Stuck erschweren. Auch für Kupfer sind rötlichere und kühlere Varietäten auf dem Markt – vermutlich waren sie es in den hier angesprochenen Jahrhunderten auch schon.⁴⁷

Vergleichbar sind die Probleme bei Schlagmetall (Messing, variierende Legierung aus Kupfer und Zinn⁴⁸) und nicht zuletzt bei Zwischgold, dessen Aussehen weitgehend von der Schichtdicke der aufliegenden Goldschicht abhängt.⁴⁹ Die Erscheinungsweise von reinem Gold verändert sich nur mit der Alterung der goldtragenden Untergründe; doch das fast immer verwendete, mit Silber legierte Gold ist je nach Silberanteil von mehr oder weniger auffälligen Veränderungsprozessen geprägt. Sofern die originale Metallaufgabe im natürlich gealterten, also nicht überarbeiteten Zustand verfügbar ist, brächte selbst die genaueste Analyse keine absolute Sicherheit für die Festlegung der ursprünglichen Farbwirkung einer Metallaufgabe. Alle Metallaufgaben außer Gold verändern sich; sie bilden Metallsalze und gehen mehr oder minder schnell in einen mineralischen Zustand über, auch wenn sie durch Überfassungen beispielsweise mit Kalk oder mit Leimfarben geschützt scheinen. Das macht eine präzise Vorstellung vom originären Erscheinungsbild unedler Metallaufgaben nahezu unmöglich. Im Rahmen konservatorisch-restauratorischer Arbeit sollten Reparaturen und Retuschen folgerichtig den gegebenen Bestand berücksichtigen;⁵⁰ dagegen kann rekonstruktive Erneuerung letztlich kaum anders als nach dem Prinzip der Plausibilität vorgehen⁵¹ [Abb. 13].

Doch zurück zur pigmentierten Farbschicht, deren substantielle Darstellung und Identifizierung sich nicht minder komplex gestalten kann und schließlich mehr als ande-



Abb. 12: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, sog. Vogelzimmer, Ausschnitt, Vogel mit originaler Temperabemalung



Abb. 13: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, Putto, ursprünglich mit Messing (sog. Schlagmetall) auf gelbem Unterlegton gefasst, weitgehende Verschwärzung der originalen Metallaufgabe, Fehlstellen gelb retuschiert

re Kategorien von individueller Wahrnehmung geprägt ist. Vor dem Hintergrund restauratorischer sowie konservierungswissenschaftlicher Überlegungen sind Laboranalysen unumgänglich und technologisch-kunstwissenschaftliche Beschreibungen sind ohne konkrete Definition der Materialien ebenso wenig vorstellbar. Die kritische Wahrnehmung muss auf „dem schmalen Grat zwischen Gesehenem und Gewußtem“ vor allem auf folgende strukturell, physikalisch und/oder chemisch unterscheidbare Merkmale reagieren:⁵²

- Faktur und Farbe des Trägers, optisch identische Farbqualitäten verändern ihre Erscheinungsweise in Abhängigkeit vom Farbträger,
- Textur des Farbauftrags, Auftragsweise,
- Schichtdicken der Farbschichten,
- Morphologie der Farbmittel, Pigmentkorngrößen,
- Zusammensetzung der Farbmittel (z. B. bleiweißhaltig),
- Farbe und Art des Bindemittels, Bindemittelzusätze,
- Pigment und Bindemittel, Verhältnis zum Licht: Reflexion, Absorption,
- Patina,
- Verschmutzung,
- Reste von Übermalungen, Tünchen und Putzen,
- Verfärbungen durch Fremd-Bindemittelintrag,
- Veränderungen durch Lichteinfluß,
- Chemisch bedingte Farbveränderungen,
- Technischer Zustand des Gesamtbestandes an Fassungen und Schichten: Farbbindung, Kohäsion/Adhäsion.⁵³

Während die technischen Parameter weitgehend objektiv und systematisch abgearbeitet werden können, unterliegt die subjektive Farbwahrnehmung sinnlichen und somit auch wahrnehmungspsychologisch beeinflussten Betrachtungsweisen.⁵⁴ Schon die intuitive Charakterisierung der Farbtemperaturen „kühl“ und „warm“ kann subjektiv unter-



Abb. 14: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Basilika St. Alexander und St. Theodor, Johann Michael Fischer 1766, Nepomuk-Kapelle, bauzeitlicher Farbbefund mit Smalte und grauen Farbrepaturen der 60er Jahre

schiedlich ausfallen und im weiteren Umgang mit Befunden zu Irritationen führen. Subjektive Urteile über Farben gelten deshalb immer als relativ. Sie sind gesteuert von Vorlieben und Abneigungen, auch folgt die Bewertung von Farbigkeit einem geschichtlich unterworfenen Wandel der Sehge-

wohnheiten.⁵⁵ Möglicherweise ist der ästhetische Interpretationsspielraum, den die winzigen, die kleineren aber auch die großflächigen Farbbefunde zulassen,⁵⁶ der eigentliche Grund für die Zurückhaltung und das teilweise begründete Misstrauen der Kunstwissenschaft gegenüber intuitiv vorgebrachten Farbbefunden.

Schon länger weiß man um die Farbe als unverzichtbarer Bestandteil nicht nur von Architektur schlechthin, sondern insbesondere von stuckierten Räumen. Das Problem lag vor Jahrzehnten vor allem in den fehlenden bzw. nicht immer Vertrauen erweckenden Befunden, deren „zuverlässige Erhebung“ B. Rupprecht 1978 programmatisch einforderte.⁵⁷ Längst ist die Untersuchungsmethodik systematisiert. In den letzten Jahren kam es sowohl auf der restauratorischen als auch auf der naturwissenschaftlichen Ebene zu einer Qualifikation der Befundunsicherung; die Zahl weitgehend gesicherter Fassungsbefunde von Stuckaturen ist beachtlich, was ansatzweise schon für Österreich oder für Graubünden zusammenfassende Wertungen zuließ.⁵⁸ Vielleicht auch aus diesem Grunde ist die Frage nach der Bedeutung von „Farbe am Bau“ im Allgemeinen und nach dem Sinngehalt von Farbfassungen in stuckierten Räumen im Besonderen prägnanter gestellt worden. Der vorliegende Beitrag will dieses Desiderat nicht aufarbeiten. Vielmehr sollte vor dem Hintergrund der Bedeutungsproblematik von Farbe noch einmal der Anspruch an eine erschöpfende Auseinandersetzung und Dokumentation der künstlerischen Farbphänomene in historischer Architektur formuliert werden. Die historische Entwicklung der Restaurierung und Denkmalpflege wird zeitgeschichtlich geprägt durch eine sich verändernde Wahrnehmung des Phänomens „Architektur und Farbe“, da die Kunstwerke, schreibt S. Roettgen, „losgelöst von den Bedingungen ihrer Entstehung, physisch immer der Gegenwart angehören.“ Damit seien sie von der Wahrnehmung derjenigen abhängig, denen sie anvertraut oder ausgesetzt sind.⁵⁹

Vor dem Hintergrund des in jüngerer Zeit enorm erweiterten Spektrums kunsttechnischer Erkenntnisse sei exemplarisch auf einige Schwierigkeiten hingewiesen, sei aber auch auf Mittel und Wege aufmerksam gemacht, ästhetische und kunsttechnische Glaubwürdigkeit bei rekonstruktiven Neufassungen an Stuckaturen zu erlangen – wobei sich die „Neufassung“ heute nur als eine von mehreren instrumentalen Optionen verstehen kann, historischen Bestand zu konservieren und zu präsentieren.

Beispielsweise äußert sich Toni Roth 1934 in einer Abhandlung zur Restaurierung schwäbischer Barock- und Rokokokirchen über die großen Schwierigkeiten, die für den Konservator darin lägen, eine künstlerische Einheit zu gestalten: „Das Gebiet der Originaltönung birgt nämlich schwierige Probleme. Wir müssen Bedenken, daß wir mit unseren heutigen Konservierungsverfahren trotz größter Vorsicht die ursprüngliche pastellartige Frische eines Freskos, die Originalmarmorierung an einem Altar, oder die Originalstucktönung an einer Wand oder die köstliche Fassung einer Figur nicht mehr erreichen können. ..., so besteht die künstlerische Leistung nicht nur in sauberer und handwerklich guter Arbeit, sondern in harmonischer Einstimmung dieser Fehlstellen in das ganze...“⁶⁰

Zur Innenrestaurierung der Klosterkirche Ottobeuren von Johann Michael Fischer (Fertigstellung 1764) führt Walter



Abb. 15: Sünching, Lkr. Regensburg, Schloss, von François Cuvilliés 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Stuck nach Entwurf François Cuvilliés von F. X. Feichtmayr, Deckenbild Matthäus Günther, Stuckfassung nach bauzeitlichem Befund mit Smalte rekonstruiert, 1982



Abb. 16: Sünching, Lkr. Regensburg, Schloss, von François Cuvilliés 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Stuckdetail mit alter Leimfarbenfassung (grau) und dem gelblich-grünen Zustand nach Abnahme der grauen Leimfarbe, bewirkte zunächst die irrtümlich (!) Interpretation der ursprünglichen Fassung als helles Grün; im Umfeld die Neufassung

Bertram aus: „Die denkmalpflegerische Inneninstandsetzung der Basilika (1962–64) mußte das Ziel haben, den noch vorhandenen originalen farbigen Zustand samt Oberflächenbehandlung voll zu erhalten, zu regenerieren und wieder zum Klingen zu bringen.... Bei der Regenerierung der Weißtünchungen wurde besonders darauf geachtet, daß sie nur, wo nötig, in retuschierender Weise mit dünner Kalkmilch übergangen wurden, um den lebendigen Charakter zu erhalten und den Zusammenhang mit den gealterten Stucktönungen, Stuckvergoldungen und Brokatmalereien zu

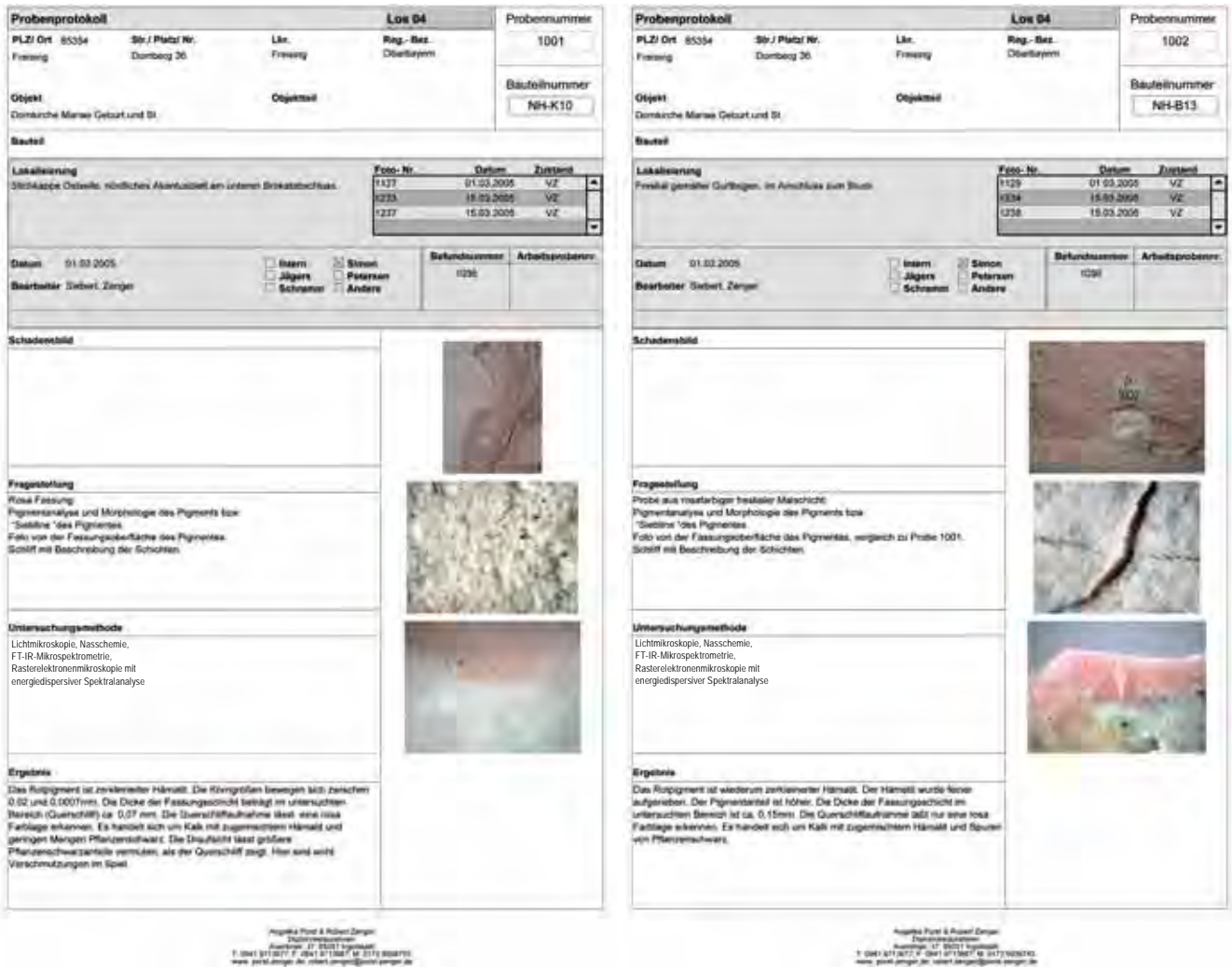


Abb. 17: Freising, Lkr. München, Dom St. Maria und St. Korbinian, Cosmas Damian und Egid Quirin Asam 1724, Befundsicherung am gemalten „stucco finto“ sowie an der Stuckfassung; Befundprotokolle.

wahren. ... Nach dem Entstauben und Reinigen des Stuckes wurden die angegriffenen Lasuren sorgfältig in Kalkfarben eingestimmt.⁶¹ Der ornamentale Stuck ist fast durchweg in einem Grau getönt, das sehr bewußt oben in den Weiten der Gewölbezone ins Helle, in den unteren Partien, z. B. an Kapitellen, Apostelkreuzen und dergleichen in ein dunkleres Graublau getrieben ist. ... Dieses beherrschende, mannigfach variierte Grau sitzt komplementär kühl auf den warmstichigen Weißflächen. ... Alle Überholungen der Fassungen am Stuck erfolgten in Kalktechnik, nur in besonderen Fällen wurde Kaseinfarbe angewendet.⁶²

Gegenüber diesen bemerkenswerten Äußerungen sieht der konkrete Befund jedoch anders aus: Die ursprüngliche Farbfassung der Stuckaturen von Johann Michael II Feichtmayr (1760) war keine „Grautönung“, sondern ein mit Smalte gemischter hellblauer Farbton, der hier einmal mehr die Bedeutung dieses Farbmittels für die gesamtbildhafte Ästhetik von Rokokoräumen sowie die Präferenz dieses Materials für eine Gruppe der Wessobrunner Stuckatoren dokumentiert. Eine aus Gründen statischer Ertüchtigung aktuell vorgenommene Teileinrüstung der Klosterkirche ermöglichte die Verifizierung dieser Befunde.⁶³ Demnach ist das „dunklere Graublau der unteren Partien“ ebenfalls mit Smalte, im Vergleich

zum deutlich helleren Blau der oberen Zone in Gewölbenähe aber offensichtlich kompakter ausgemischt.

Die beabsichtigte stufenweise Aufhellung der Stuckfassung zum Gewölbe hin war bereits in den sechziger Jahren wahrgenommen worden. Allerdings lässt sich nicht übersehen, dass die eigentliche Farbqualität und deren Bedeutung unerkannt sowie der farbperspektivische Effekt einer mit zunehmender Höhe aufgehellten Stuckfassung unerklärt blieb. In diesem Umstand liegt möglicherweise begründet, dass die Reparatur, die Einstimmung der Fehlstellen nach gründlicher Reinigung der originalen hellblauen Smaltefassung mit grauer Kalklasur erfolgte [Abb. 14]. Staub und starke Verschmutzung der bauzeitlichen Fassungs Oberfläche haben die Konkretisierung der originalen Qualität mutmaßlich behindert, so dass – wie in anderen Fällen auch (z. B. Freising, Dom) – der einstimmenden Kalkfarbe die Wahrnehmung des gealterten Zustands zugrunde lag. Realisiert wurde also kein durch Analysen bestätigtes Konzept, das die künstlerischen Intentionen der Entstehungszeit mit berücksichtigte. Ob hier eine bewusste, vom Original differenzierte „Neutral-Retusche“ angenommen werden darf, bleibt fraglich.

Bemerkenswerterweise bezieht sich U. Spindler-Niros auf einen vermutlich von ihr wahrgenommenen oder der Be-



Abb. 18: Freising, Dom St. Maria und St. Korbinian, Querschliff der bauzeitlichen hellroten Stuckfassung



Abb. 19: Freising, Dom St. Maria und St. Korbinian, Pigmentverteilung des Hämatits in der Kalkmatrix (Vergr. 50x)

schreibung W. Bertrams entnommenen Zustand, wenn sie noch 1981 schreibt: „Auch in Ottobeuren ist der Helligkeitsunterschied von Grau und Gold keine optische Täuschung, hervorgerufen durch die Lichtführung, sondern bewußte Steigerung einer natürlich erfolgenden Erscheinung.“⁶⁴ Unkritisch wird auch die Stuckfassung in der ehem. Klosterkirche Rott am Inn interpretiert: „... ist die farbige Fassung des Stucks in der späteren Zeit des 18. Jahrhunderts wie hier in Ottobeuren und ja auch in Rott vergleichsweise hart und dunkel von der Wand abgesetzt.“⁶⁵ Die Smaltebefunde der Stuckfassung im Rahmen der letzten Restaurierung des Kirchenraumes der ehem. Klosterkirche in Rott am Inn verweisen auf eine völlig andere Intention – C. Baur spricht in diesem Zusammenhang von der Verwendung „lichthaften Materials“.⁶⁶ Ein Vergleich mit Ottobeuren, Vierzehnheiligen und nicht zuletzt mit den Stuckaturen des Festsaals in Schloss Sünching liegt auf der Hand [Abb. 15, 16]. R. Schmid stellt zu Sünching fest: „Cuvilliés hat hier den gesamten Stuck, alle Figuren, Ornamente und Profile in Smalte fassen lassen. Damit wird die von ihm in der Wandgestaltung vorgegebene Affinität zum Licht aufs Äußerste gesteigert. Es gibt kaum Schatten, kaum gerichtetes Licht, nur Helligkeit. Wenn Farbigkeit an Stofflichkeit, an die Dinge gebunden ist, wie oben erläutert, dann lässt eine helle, zarte Farbigkeit, das kühle, glitzernde Blau, die Dinge leicht, schwerelos, zerbrechlich, dünn, hier fast kulissenartig erscheinen. Schließlich war für dieses Erscheinungsbild eine Kalkfassung unerlässlich.“⁶⁷ Nur in der Bindung mit Kalk erreicht Smalte diese wirkungsvolle Transparenz und farbiges Licht reflektierende Eigenschaft.⁶⁸ Die in Sünching, später in Vierzehnheiligen gemachten Erfahrungen konnten in den letzten Jahrzehnten als Grundsatz auf vergleichbare Projekte übertragen werden. Zweifellos sichert nur der Einsatz von Kalk und die Verwendung von Pigmenten, die den nachgewiesenen historischen Farbmitteln weitgehend entsprechen, eine authentische, oder besser: plausible, den ästhetischen Intentionen gemäße Farbwirkung. Damit ist für die Erscheinungsweise des Gesamtbildwerks zugleich ein hoher Integrationsgrad der modernen Ergänzungen erreichbar. Anwendung und Bestätigung fand dieses Prinzip beispielsweise auch im Zusammenhang der 2006 weitge-

hend abgeschlossenen Innenrestaurierung des Freisinger Doms. Cosmas Damian und Ägid Quirin Asam gestalteten zwischen 1723 und 1724 die gesamte Raumschale der Kirche neu. Ein kühles, wenig blautichiges Hellrot wurde zum bestimmenden Farbton der plastischen Stuckdekoration, der unter Berücksichtigung der verschiedenen „Bildebenen farblich mit dem „stucco finto“ der Gewölbeausmalung korrespondiert.⁶⁹ Die im Rahmen der Befundsicherung analysierte Pigmentierung der Stuckfassung ließ sich eindeutig als zu Pigment aufbereitetes Hämatit darstellen [Abb. 17, 18, 19]. Allein die sorgfältige Umsetzung der vom Original vorgegebenen substantiellen und strukturellen Kriterien sicherte letztendlich den Gesamtzusammenhang, vor allem aber im Kontext der fiktiven Stuckmalerei ein nachvollziehbares und in hohem Maße integratives Ergebnis in diesem Gesamtkunstwerk der Asam-Brüder.⁷⁰

Schwerpunkt dieser Ausführungen ist also weniger der wiederholte Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Architektur und Farbe, zwischen Stuckdekoration und deren Farbfassung als solcher, sondern vielmehr die Formulierung des berechtigten Anspruchs auf systematische Forschung und insbesondere auf die dem Kunstwerk gemäße Stimmigkeit der Valeurs. So ist im künstlerischen Entstehungsprozeß jedes Bauwerks die Farbgebung kein Zufall, sondern inhärenter Bestandteil seiner Aussage und Wahrnehmbarkeit.

Literatur

- Edoardo AGOSTONI (a cura di), Decorazioni a stucco tra Ticino, Campione d'Italia e Valle d'Intevi: storia, arte e conservazione, Progetto Interreg IIIA Lugano-Como 2006, Lugano Milano 2009.
- Rudolf ARNHEIM, Anwendungen gestalttheoretischer Prinzipien auf die Kunst, in: Suitbert ERTEL/Lilliy KEMMLER/Michael STADLER (Hrsg.), Gestalttheorie in der modernen Psychologie, Wolfgang Metzger zum 75. Geburtstag, Darmstadt 1975, S. 278–284.
- Rudolf ARNHEIM, Neue Beiträge, Teil II, Die zwei Gesichter des Geistes: Intuition und Intellekt, Köln 1991, S. 29–51.

- Hermann BAUER, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs (Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4), Berlin 1962.
- Christian BAUR, Zur Restaurierung der ehemaligen Benediktinerabteikirche in Rott am Inn, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 56/57 (2002/2003), München 2006, S. 97–112.
- Walter BERTRAM, 22. Bericht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 1963, München 1964, S. 24–39.
- Günter BANDMANN, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städeljahrbuch, NF., 2 (1969).
- Christina DANTI, Mauro MATTEINI, Arcangelo MOLES, Donatello at close range: an initial view of the restoration of the stuccoes in the Old Sacristy, S. Lorenzo, Firenze, in: The Burlington Magazine, 129. Jg., Nr. 1 008 (1987), S. 1–52.
- Paul DECKER, Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis..., 1. Teil, Augsburg 1711. Dagmar DIETRICH, Kirchengestaltungen am Ende des 18. Jahrhunderts, Oberschönenfeld – Pfaffenhäuser – Ingstetten, in: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel, hrsg. von Andreas TACKE, München/Berlin 1998, S. 175–190.
- Gabriele DISCHINGER, Johann und Joseph Schmuizer – zwei Wessobrunner Barockbaumeister, Sigmaringen 1977.
- Gabriele DISCHINGER (Bearb.), Zeichnungen zu kirchlichen Bauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Textband und Tafelband, (Architekturzeichnungen in den Staatlichen Archiven Bayerns, 1), Wiesbaden 1988.
- Franz DAMBECK, Die Farbigeit des Graubündner Stucks im östlichen Bayern, in: Ostbayerische Grenzmarken, Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde, hrsg. von Josef OSWALD, 11 (1969), S. 150–155.
- Oskar EMMENEGGER, Roland BÖHMER, Architekturpolychromie und Stuckfarbigkeit in der Schweiz, in: Michael KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure, Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, 1997, S. 75–110.
- Peter ERNI (Hrsg.), Neues Licht auf Fischen. Die Restaurierung der Klosterkirche 2000–2008, in: Denkmalpflege in Thurgau, 10 (2008).
- Bernd EULER-ROLLE, Die Freilegung der Raumfassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach. Zur Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLV (1991), Heft 1/2, S. 78–87.
- Bernd EULER-ROLLE, Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche Melk, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 43, Heft 1 (1989), S. 25–48.
- Bernd EULER-ROLLE, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock. Regional – International, hrsg. von Götz POCHAT und Brigitte WAGNER, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), Graz 1993, S. 365–374.
- Bernd EULER-ROLLE, Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege, in: Jürgen Pursche (Hrsg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees L), Berlin 2010, S. 44–53.
- Rupert FEUCHTMÜLLER, Die Farbe in Räumen des österreichischen Spätbarock, in: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfl zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 247–250 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Harald Gieß, Die Restaurierung der Stiftsbasilika „Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle“. Eine Maßnahme im Spannungsfeld zwischen historischer Substanz und barocker Raumästhetik, in: Die Alte Kapelle in Regensburg, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114, München 2001, S. 17–30.
- Ricardo GIOVANOLI, Bruno MÜHLETHALER, Investigation of discoloured Smalt, in: Studies in Conservation, 15 (1970), S. 17–44.
- Georg HABERMEHL, Schloß Heidecksburg in Rudolstadt – die Promemoriae Gottfried Heinrich Krohnes als baukundliche Quelle zur Raumentstehung des Westflügels, in: Raumkunst in Burg und Schloß. Zeugnis und Gesamtkunstwerk, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, 8 (2004), S. 60–71.
- Georg HAGER, Restaurierung barocker Kirchengestaltungen (Sonderabdruck aus dem stenographischen Bericht des Dreizehnten Tages für Denkmalpflege in Augsburg 1917, Berichterstatter: Generalkonservator Dr. Hager – München), Karlsruhe 1917, S. 3–28.
- Anton HAJOS, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, Darmstadt 1991.
- Ivo HAMMER, Sinn und Methodik restauratorischer Befundsicherung. Zur Untersuchung und Dokumentation von Wandmalerei und Architekturoberfläche, in: Restauratorenblätter, Bd. 9, Wien 1987/88, S. 34–58.
- Ivo HAMMER, Befundsicherung, Fortbildungsmodul, Autoren: Ivo HAMMER und Ursula SCHÄDLER-SAUB, hrsg. v. Hornemann-Institut u. HAWK Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, Hildesheim 2000.
- Sigrid HOFER, Zur Stuckdekoration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Aspekte ihrer Abhängigkeit vom soziokulturellen Kontext; eine Untersuchung ausgewählter Räume der Klosteranlage von Ottobeuren, in: Das Münster, 37 (1984), S. 247–248.
- Sigrid HOFER, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert, München 1987.
- Sigrid HOFER, Zur Stuckausstattung der Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl. Der „Zierrath“ in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit, Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, hrsg. v. Hans M. SCHMIDT, Köln 1989, S. 127–142.
- Sigrid HOFER, Zur Ikonologie der Farbigeit in der barocken Bau- und Raumausstattung. Anspruch und Theorie gemäß der Architekturästhetik, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Forschungen und Berichte, 44 (1990), München 1995, S. 98–106.
- Joachim HOTZ, Das „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“, Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert, Teil 1 und 2, Wiesbaden 1981.
- Achim HUBEL, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren, in: Zeitschrift für Konservierung und Kunsttechnologie, 7 (1993), Heft 1, S. 134–154.
- Max IMDAHL, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.
- Wolfgang JAHN, Stukkaturen des Rokoko, Sigmaringen 1990.
- Dörthe JAKOBS, Zur Präsentation fragmentarisch überlieferter Wandmalereien und Raumfassungen, in: Ursula SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Die Kunst der Restaurierung, Entwicklungen der Restaurierungsästhetik in Europa (Icomos Hefte des Deutschen Nationalkomitees XL), München 2005, S. 141–159.
- Kathrin JANIS, Das Cuvillies-Theater der Münchener Residenz – Konservierung und Restaurierung des Zuschauerraumes, in: Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica, Atti die Seminari di München/Hildesheim/Valencia/Lisboa/London/Wars-

- zawa/Bruxelles/Paris, a cura di Giuseppe Basile, Roma 2008, S. 51–55.
- Norbert JOCHER, Matthäus Günther und seine Stukkatoren: Zur Beziehung Ornament und Bild, in: Matthäus Günther 1705–1788, München 1988, S. 159–180.
- Norbert JOCHER, Johann Georg Üblher, Kempten 1988.
- Jürgen JULIER, Andreas Dittmanns Innenräume im Kloster Amorbach, in: Die Abtei Amorbach im Odenwald, Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Klosters und seines Herrschaftsgebietes, Sigmaringen 1984, S. 347–381.
- K. Georg Peter KARN, „Aschgraue wasserfarb“ und „Englisch rodt öhl stein farb“. Zur Farbigkeit barocker Fassaden in Mainz nach historischen Quellen, in: Baudenkmäler in Rheinland Pfalz; 58 (2004), S. 21–26.
- Johann KETTNER, Die Wallfahrtskirche zur Heiligen Dreifaltigkeit zu Gößweinstein. Das Baugeschehen nach den Schriftquellen, Diss., Bonn 1991.
- Sabine KLINKERT, Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850, München 1986.
- Ullrich KNAPP, Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770, Konstanz 1996.
- Albert KNOEPFLI, Bekenntnis zur Farbe. Die Restauration der Fischinger Klosterkirche (Separatabdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung vom 26. Juni 1958).
- Albert KNOEPFLI, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkard, Restauration und Renovation im Kirchenbau, St. Gallen 1965, S. 37–83.
- Albert KNOEPFLI, Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestauration, in: „Montfort“, Heft 2 (1966), S. 156–185.
- Albert KNOEPFLI, Farbillusionistische Werkstoffe, Von der nach- und umgebildeten Wirklichkeit zur illusionären Farbschöpfung, in: palette, Heft 34 (1970), S. 7–52.
- Albert KNOEPFLI, Verallgemeinerung technologischer Untersuchungen besonders an gefasstem Stuck, in: Festschrift Walter Drack, Stäfa 1977, S. 268–284.
- Albert KNOEPFLI, Hans Peter MATHIS, Zur Restaurierung der Fresken, Stukkaturen, Gestühle und Altäre in der ehemaligen Kartäuserkirche Ittingen, in: Diversarum Artium Studia, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag, hrsg. von Helmut ENGELHART und Gerda KEMPTER, Wiesbaden 1982, S. 213–234.
- Albert KNOEPFLI, Um die Restaurierung der Klosterkirche Einsiedeln; das Innere von Unterem Chor, Schiff und Oktogon, in: Erinnerungen an LB, Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1967 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich Bd. 13.1), Zürich 1993, S. 29–48.
- Friedrich KOBLER und Manfred KOLLER, Farbigkeit der Architektur, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, Sp. 274–427.
- Manfred KOLLER, Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung. In: Maltechnik restauro, 3 (1979), S. 157–180.
- Manfred KOLLER, Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs. In: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfl zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 89–100 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Manfred KOLLER, Untersuchungsergebnisse zur Innenausstattung der Stiftskirche Stams, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVIII (1984), S. 142–155.
- Manfred KOLLER, Hubert PASCHINGER, Helmut RICHARD, Historische Stuckarbeiten in Österreich: Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen, in: Restauratorenblätter Bd. 9, Wien 1987/88, S. 162–171.
- Manfred KOLLER, Die Farbstuckdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: Restauratorenblätter Bd. 9, Wien 1987/88, S. 183–185.
- Manfred KOLLER, Die Stucktechniken in Renaissance und Frühbarock, in: Bernd EULER-ROLLE, Georg HEILIGENSETZER, Manfred KOLLER, Schloß Weinberg im Landes ob der Enns, Linz 1991, S. 121–143 (Messerschmitt-Stiftung. Berichte zur Denkmalpflege VI).
- Manfred KOLLER, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich, in: M. KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Stukkateure in Europa, Locarno 1997, S. 363–370.
- Manfred KOLLER, Die neuen Techniken in der Kunst Salzburgs um 1600, in: Barockberichte 5/6, Salzburg 1992, S. 197–203.
- Manfred KOLLER, „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Architektur und Skulptur von 13.–19. Jahrhundert, Teil 1 und 2, in: RESTAURO, 109 (2003), Nr. 1, S. 32–38, Nr. 2, S. 123–129.
- Michael KÜHLENTHAL, Stuckausstattung, Deckengemälde und Raumfassungen der ehem. Stiftskirche St. Lorenz in Kempten, in: Die Restaurierung der Basilika St. Lorenz in Kempten (Arbeitsheft 72 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1994, S. 61–85.
- Thomas KUPFERSCHMIED, Stucco finto oder der Maler als „Stukktor“. Der fingierte Stuck von Egid Schor bis zu Januarius Zick, Frankfurt am Main 1995.
- Sixtus LAMPL, Dominikus Zimmermann, München/Zürich 1987
- Kerstin LIEBSTÜCKEL, Metallaufgaben auf Stuck am Beispiel der Sommerabtei im Kloster Ottobeuren, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut für Technologie der Malerei, Studiengang Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei Architekturoberfläche und Steinpolychromie, Stuttgart 2007.
- Veit LOERS, Rokokoplastik und Dekorationssysteme: Aspekte der süddeutschen Kunst und das ästhetische Bewußtsein im 18. Jahrhundert, München 1976.
- Bruno MÜHLETHALER, Gedanken zur Untersuchung und Wiederverwendung alter Pigmente, in: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfl zum 70. Geburtstag, Zürich 1979, S. 85–87 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Michael PETZET, Kopie, Rekonstruktion und Wiederaufbau, in: Denkmalpflege Informationen (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Ausgabe A Nr. 64 / 30. Mai 1988.
- Michael PETZET, Gert T. MADER, Praktische Denkmalpflege, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
- Heinrich PIENING, Mobile UV-VIS-Absorptionsspektroskopie, Einsatzmöglichkeiten zur zerstörungsfreien Materialanalytik in der Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut, Diss., Dresden 2007.
- Helmuth PLESSNER, Anthropologie der Sinne, Gesammelte Schriften III, hrsg. von Günter DUX, Odo MARQUARD, Elisabeth STRÖCKER, Frankfurt 2003.
- Dietmar Jürgen PONERT, Zur Entwurfstätigkeit der Bildhauer-Werkstatt des Joseph Anton Feuchtmayer, in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik (Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Juni 1985), München 1986, S. 193–214.

- Jürgen PURSCHE, Ursula SCHÄDLER-SAUB, Der Kaisersaal in der ehem. Zisterzienserabtei Kaisheim (Lkr. Donau-Ries), in: Denkmalpflege in Bayern, 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Arbeitsheft 18 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1983, S. 230–239.
- Jürgen PURSCHE, Historische Putze – Befunde in Bayern. Zu ihrer Typologie, Technologie, Konservierung und Dokumentation, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2 (1988), Heft 1, S. 7–52.
- Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Arbeitsheft 49/1 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1990, S. 217–241.
- Jürgen PURSCHE, Zur Genese der Raumfarbigkeit, in: Die Wies. Geschichte und Restaurierung (Arbeitsheft 55 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1992, S. 191–195.
- Jürgen PURSCHE, Das Befundprotokoll. Befunderhebung und Dokumentation, in: Denkmalpflege Informationen, Ausg. A Nr. 75/21, August 1992.
- Jürgen PURSCHE, Erkenntnisse zur Farbgestaltung barocker Platzarchitektur, in: Michael KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure, Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, Locarno 1997, S. 293–308.
- Jürgen PURSCHE, Edelmetall, Buntmetall – Altmetall? Die Restaurierungsproblematik metallischer Fassungen auf Stuck, in: Ursula SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XL), München 2005, S. 187–199.
- Jürgen PURSCHE, Restaurierung historischer Vergoldungen auf Stuck, in: Heidelinde FELL, Heimo KAINDL, Erika THÜMMEL (Hrsg.), Vom Anschließen und Durchreiben. Die neuen Leiden des alten Goldes, Graz 2009, S. 30–41.
- Jürgen PURSCHE, Uli WALTER, Denkmalpflegerische Überlegungen zur Restaurierung und Neugestaltung des Innenraums von St. Michael in Berg am Laim, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München, XXIV (2008), S. 60–65.
- Thomas RAFF, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.
- Helmut F. REICHWALD, Grundlagen wissenschaftlicher Konservierungs- und Restaurierungskonzepte – Hinweise für die Praxis, in: Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 16, Stuttgart 1982, S. 17 ff.
- Helmut F. REICHWALD, Über Sinn und Unsinn restauratorischer Untersuchungen. Zur Befunderhebung als Teil einer Konzeption, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. 1, Heft 1, 1987, S. 25 ff.
- Barbara RINN, Stuck im Rheinland, in: Historische Ausstattung, Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. in Ravensburg vom 16.–20. September 1999, hrsg. im Auftrag des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. von G. Ulrich GROSSMANN, (Jahrbuch für Hausforschung, 50 [2004]) Marburg 2004, S. 473–485.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400–1470, Bd. I, München 1996.
- Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts: die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuzer, München 1999.
- Toni ROTH, B. Einzelabhandlungen, 1. Restaurierung von schwäbischen Barock- und Rokokokirchen, in: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1933/34, S. 8–13.
- Bernhard RUPPRECHT, Die bayerische Rokoko-Kirche, Kallmünz 1959.
- Bernhard RUPPRECHT, Architektur und Farbe, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 36 (1978), Heft 1/2, S. 2–6.
- Hildegard SAHLER, Leuchtendes Rokoko: Restaurierung der katholischen Pfarrkirche St. Ulrich in Seeg abgeschlossen, in: Restauro: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, Jg. 114, Oktober/November 2008, S. 460–465.
- Ulrich SCHIESSL, Rokokofassung und Materialillusion, Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979.
- Ulrich SCHIESSL, Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde, in: Maltechnik Restauro, 86 (1980), S. 9–21.
- Ulrich SCHIESSL, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, in: Hans BELTING (Hrsg.), Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 1986, S. 63–93.
- Hartwig SCHMIDT, „Im neuen Glanz erstrahlend“. Anspruch und Wirklichkeit des Umgangs mit den Baudenkmalern heute, in: Das Bauzentrum 47 (1999), Heft 11, S. 4–12.
- H. Rainer SCHMID, Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, unter besonderer Berücksichtigung Ottobeurens, in: Von Farbe und Farbe, Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 251–255.
- H. Rainer SCHMID, Die Wies und Schloß Sünching – Zum Verhältnis von Denkmalpflege und Kunstgeschichte, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 54/55 (2000/2001), München/Berlin 2001, S. 49–55.
- H. Rainer SCHMID, Die Restaurierung des Freisinger Doms, in: Das Münster, Sonderheft 09, 62 (2009), S. 368–383.
- H. Rainer SCHMID, Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Farbe und Bedeutung, in: Jürgen Pursche (Hrsg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts (Hefte des Deutschen Nationalkomitees L), Berlin 2010, S. 39–43.
- Michael Andreas SCHMID, Moderner Barock und Stilimitatoren. Sakraler Neubarock und denkmalpflegerische Rebarockisierungen in der Diözese Augsburg, München 2007.
- Christoph SCHWARZKOPF, „Dadurch macht nunmehr das Ganz einen wohlthuenden, harmonischen Eindruck“. Viele Fragen und einige Antworten nach der jüngsten Restaurierung der Hildburghäuser Stadtkirche, in: Jahrbuch des Hennebergisch-Fränkischen Geschichtsvereins, 10 (1995), S. 113–136.
- Melissa SPECKHARDT, „Pinxit et monochromata ex albo“ Weiß gefaßte Skulpturen und Ausstattungsstücke des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme, Diss., Bamberg 2009.
- Ursula SPINDLER-NIROS, Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1981.
- Robert STALLA, Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, in: Matthäus Günther 1705–1788, München 1988, S. 128–158.
- Wolfgang STOPFEL, Rezension zu „Sigrid Hofer, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert, München 1987“, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 18 (1989), Heft 2, S. 119.

- Ernst STRAUSS, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, München 1983.
- Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen, Leipzig 1788 (Faksimile-Neudruck der Ausgabe Leipzig 1788. Mit einer Einführung von Hanno-Walter KRUFT, Nördlingen 1986).
- Peter VIERL, Putz und Stuck – Herstellen und Restaurieren, München 1984.
- Bernd VOLLMAR, Sehgewohnheiten – Anmerkungen zu Fassadenbefunden, in: Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 457–467.
- Antje VOLLMER, Dominikus Zimmermann am Bodensee – Der Stuckzyklus in Schloß Maurach, in: Beiträge zur Heimatforschung, Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag (Arbeitsheft 54 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1991, S. 164–170.
- Eva Christina VOLLMER, Laurentius KOCH OSB, Francesco Marazzi – „Churbayerischer Stuckador“ des Spätbarock aus dem Tessin, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst e.V., XII (1982), S. 32–79.
- Stephan WAETZOLDT, Alfred A. SCHMID, Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen. Mit Beiträgen von Erich Steingräber und Michael Petzet (Symposion in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, Schloß Nymphenburg am 4./5. April 1979).
- Markus WEIS, Schaetzlerpalais Augsburg, Restaurierung eines Rokoko-Juwels: Festsaal mit originalen Farbfassungen und Vergoldungen des 18. Jahrhunderts, in: Denkmalpflege Informationen, Nr. 134, 2006, S. 18–20.
- Thomas WILL, Die Autorität der Sache. Zur Wahrheit und Echtheit von Denkmalen, in: Zeitschichten der Denkmalpflege, hrsg. von Ingrid SCHEURMANN und Hans-Rudolf MEIER für die Deutsche Stiftung Denkmalschutz und die Technische Universität Dresden, S. 82–93.
- Dethard von WINTERFELD, Gegenstandsicherung an Architektur, in: Hans BELTING (Hrsg.), Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 2003, S. 95–124.
- Wolfgang WOLTERS, Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren?, in: Kunstchronik, 50 (1997), S. 672–678.
- Arnoldo ZENDRALLI, I maestri grigioni. Architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori dal 16° al 18° sec., Poschiavo 1958.
- Richard ZÜRCHER, Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes, in: Von Farbe und Farbe, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1979, S. 257–265.
- ³ Auf Bayern bezogen z. B. die Stuckfassung des FestsaaIs von Schloß Schönach, der Wieskirche (1749–54), teilweise der ehem. Benediktinerklosterkirche Dießen, von Hl. Kreuz Landsberg/Lech oder des FestsaaIs im Schaetzlerpalais in Augsburg oder die Abtskapelle St. Nikolaus im ehemaligen Kloster Seon.
- ⁴ EULER-ROLLE, Farbe, 2010; EULER-ROLLE, Raumfassung, 1991; SCHMID, Moderner Barock, 2007, S. 142–144.
- ⁵ Vgl. u. a. SAHLER, Leuchtendes Rokoko, 2008; WEIS, Schaetzlerpalais Augsburg, 2006.
- ⁶ RUPPRECHT, Architektur und Farbe, 1978, S. 2: Einforderung gesicherter Befunderkenntnisse; Anm. 1: „Entsprechende Sachfragen und Probleme der Denkmalpflege, aber auch Möglichkeiten einer die Farbe berücksichtigenden Architekturinterpretation waren Inhalt der vom Verfasser geleiteten Sektion ‚Architektur und Farbe‘ des XVI. Deutschen Kunsthistorikertages in Düsseldorf am 4. Oktober 1978. Die Ausführungen wollen zu einer Vertiefung und Ergänzung der dort berührten Punkte beitragen“. Ein aktuelles Beispiel ist die vorletzte Restaurierung der Stuckfassung der Klosterkirche Schäftlarn, deren Rotfassung auf einem Irrtum beruhte und zur Eliminierung der gesamten Stuckvergoldung führte.
- ⁷ SPINDLER-NIROS, Farbigekeit, 1981.
- ⁸ SCHIESSL, Rokokofassung, 1979; ausführlich SPECKHARDT, „Pinxit et monochromata ex albo“, 2009.
- ⁹ HOFER, Studien, 1987.
- ¹⁰ STOPFEL, Rezension, 1989, S. 119. Eine „gewisse Annäherung an Schreinerarbeiten“ vermutet J. Julier bei Stuckaturen im Grünen Saal des Klosters Amorbach, in: JULIER, Dittmann, 1984, S. 358.
- ¹¹ HOFER, Ikonologie, 1995.
- ¹² HOFER, Ikonologie, 1995, S. 98.
- ¹³ HOFER, Ikonologie, 1995, S. 98; Ulrich KNAPP erwähnt bezüglich Ausführung und Farbgebung der Altäre in der Schlosskapelle Mainau den Streit zwischen Bagnato und Feuchtmayer: „Über die von Joseph Anton Feuchtmayer geschaffenen Altaraufbauten, ... war es zu einem erbitterten Streit zwischen ihm und dem bauleitenden Architekten, Johann Kaspar Bagnato, gekommen. Bagnato bemängelte an den Seitenaltären, daß sie zu niedrig geraten seien. Am Hochaltar und den Seitenaltären kritisierte er zudem, daß Feuchtmayer diese nicht in den richtigen Farben marmoriert hätte. Der Streit endete damit, daß Feuchtmayer die Aufbauten der Seitenaltäre vollständig erneuern und den Hochaltar neu marmorieren mußte. ... Der Architekt bemängelt, daß die hellblauen Teile mit mehr Dunkelblau hätten gemacht werden sollen.“, in: KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 110/111; siehe dazu auch HOTZ, Skizzenbuch, 1981, Teil 1.
- ¹⁴ Für das Projekt der Meersburger Schloßkapelle existiert von Feuchtmayer ein farbig angelegter Entwurf der Ostwand, dessen Farbkonzept so aber nicht zur Ausführung kam, s. KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 124.
- ¹⁵ KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 118/119: „Die gesamte Deckenfläche der Kapelle bis zum Ansatz der Voute wurde von Göz ausgemalt. Der Betrachter blickt auf die Unterseite einer illusionistischen Balustrade, die einen rechteckigen Luftraum umschließt. Dahinter erkennen wir eine über drei weitere Stockwerke sich nach oben fortsetzende Architektur. Die Architektur ist in hellen Grautönen gehalten. Konsolen, aufgelegte Bänder und Kassetten sind dunkel abgesetzt. Die Konsolen der Balustrade nehmen unmittelbar auf die Pilaster der Raumarchitektur Bezug. Die nach den Farbangaben von Göz geschaffene Stuckmarmorverkleidung besteht aus einem hellgrau marmorierten Stuckmar-
- ¹ Überarbeiteter Vortrag zur ICOMOS-Tagung „Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts, Würzburg, 4.–6. 12. 2008. Die Argumentation baut vorzugsweise auf der Kenntnis bayerischer Befunde bzw. auf süddeutschen Beispielen auf.
- ² REICHWALD, Grundlagen, 1982; SCHIESSL, Befundsicherung, 1986, S. 63–93; REICHWALD, Sinn und Unsinn, 1987, S. 25 ff; HAMMER, Restauratorenblätter, 1987/88, S. 34–58; PETZET/MADER, 1993; HAMMER, Befundsicherung, Fortbildungsmodul, Autoren: Ivo HAMMER und Ursula SCHÄDLER-SAUB, hrsg. v. Hornemann-Institut u. HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 2000.

mor für die Pilaster und einem dunkelroten für die aufgelegten Kassettenfelder. Derselbe Farbkanon prägt nun auch den Altar. Deutlich wird, dass die farbliche Fassung der Stuckmarmorpilaster unmittelbar auf die illusionistisch gemalte Architektur von Göz abgestimmt ist.“ Auf ausdrückliche Farbvorstellungen Hildebrandts oder im Baureglement Augusts des Starken von 1720 macht M. Koller aufmerksam, in: KOLLER, Von Farbe und Farbe, 1980, S. 95.

¹⁶ DIETRICH, Kirchengestaltungen, 1998, S. 183; „Die Übernahme einer solchen künstlerischen Oberleitung scheint typisch für eine Zeit, in der sich der Künstler, der Würde seines Berufes zunehmend bewußt werdend, aus den zünftischen Bedingungen des Handwerks emanzipierte...“.

¹⁷ Dazu auch STALLA, Matthäus Günther, 1988, S. 142: „Von wesentlicher Bedeutung für das Verhältnis von Architektur und Bild ist schließlich auch die Wirkung von Farbe. Gerade in den von Günther freskierten Räumen fällt eine fein nuancierte und deutlich aufeinander abgestimmte Gesamtraumfarbigkeit auf, wo die Gelb-, Rosa-, Ocker- und Grüntöne der Deckenbilder an Stuck und Architekturgliedern, die Goldbrokatierung der Scheinarchitekturen an den Arkadenbögen der Realarchitektur (z. B. in Neustift) wiederzufinden sind. Darf eine – im einzelnen zu prüfende und durch die Denkmalpflege hoffentlich gesicherte – authentische Innenraumfarbigkeit angenommen werden, wäre damit ein weiterer Beleg für die direkte Zusammenarbeit aller am Bau beteiligten Künstler erbracht, wie sie oben zumindest für M. Günther und J. und F. X. Schmuzer nachgewiesen werden konnte.“

¹⁸ In diesem Entwurf deutlich erkennbar sind insbesondere die großen Muschelmotive aus der Tiefe heraus zum Hellen führend farbig angelegt, was in die Ausführungsweise der Stuckfassung übernommen wurde – hier mit einem aquarellartig verlaufenden brillanten helleren Grün. Allerdings veränderte sich vor allem das Grün des sichtlich verbräunten Entwurfs, sodass ein direkter Vergleich erschwert ist; für das Grün des Entwurfs liegt keine Analyse vor, das Grün der Stuckfassung ist künstlich hergestelltes Kupferkarbonat, s. d. PURSCHE, Zur Genese der Raumfarbigkeit, 1992.

Farbig angelegte Entwürfe für die Realisierung von Stuckierungen sind nur in bescheidenem Umfang bekannt bzw. erhalten. Vermutlich erlangten solche Arbeiten innerhalb des Werkprozesses nicht jene Bedeutung wie Farbskizzen oder Modelli für Deckenmalereien. Immerhin finden sich im Würzburger Skizzenbuch Balthasar Neumanns prominente Beispiele sogar mit variierter Farbverteilung. In diesem Zusammenhang von prinzipiellem Interesse sind auch die Angaben zu einigen Wandabwicklungen in Paul Deckers Stichvorlagen von 1711, wie zum „Auffzug der schmalen Seite des Spatzier Saals, gegen der Capelle.“, z. B. „... g. Grodeschge roth auf Goldgrund gemahlt, h. Roth metallisierte Gefäße die Früchte darinnen und der rauch von natürlichen farben gemahlet“, usw., in: DECKER, Fürstlicher Baumeister, 1711, Tafel 53.

¹⁹ VOLLMER, F.X. Schmuzer, 1979, Quellen zu Leben und Werk S. 127 und S.128 (Nr. 26): „... und die Gemähle an denen mittleren Gewölben und zu beyden Seiten durch den berühmten Kunst Mahler Herrn Johann Georg Bergmüller, die Arbeit von Gips durch Franz Schmuzern von Wessobrunn, die Vergoldung aber durch diesortigen Mahler, Bernhard Ramies, verfertigt worden.“

²⁰ JULIER, Dittmann, 1984, S. 360. Aus den Archivalien geht auch hervor, dass Dittmann über einige Gehilfen sowie über einen

Farbenreiber verfügte, vgl. dazu KNOEPFLI, St. Gallen, 1966, S. 174.

²¹ JAHN, Stukkaturen, 1990, S. 318; Archivalien der evang.-luth. Pfarrkirche Neudrossenfeld (Lkr. Kulmbach) ist für das Jahr 1754 zu entnehmen, dass „dem Hn. Petrozzi noch besonders accordiret worden...“, nach der Ausmalung der Kirche einige Stukkaturen „mit linden Farben, wie es die Zierde erfordert“, zu fassen. Dafür, wie für das Ausweißen des übrigen Stucks, was ihm ohnehin obliege, erhalte er noch „12 Gulden fränkisch a part bezahlet, auch der benöthigte Handlanger von Gotteshaußes wegen herbeygeschafft werde. ...“, S. 320 ff.

²² Ehemals Stiftsarchiv Wilhering, in: JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988, S. 328.

²³ JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988, S. 337.

²⁴ EULER-ROLLE, Begriff des „Gesamtkunstwerks“, 1993, S. 365–374.

²⁵ HOFER, Ikonologie, 1995, S. 99.

²⁶ Das heißt, am gesellschaftlichen Status des Bauherrn und/oder an der geplanten Funktion des Gebäudes orientiert.

²⁷ HOFER, Ikonologie, 1995, S. 100.

²⁸ HOFER, Ikonologie, 1995, S. 102.

²⁹ HOFER, Ikonologie, 1995, S. 105.

³⁰ Gesicherte Befunde der letzten 20 Jahre in Bayern: Berg a. Laim, München, 2007; Klosterkirche Andechs, 2005; Frauenkirche, Günzburg, 2002; Maria Brunnlein in Wemding, 2003; Prien, kath. Pfarrkirche, 1987/88, Wieskirche, 1990 und Steinhausen, Baden-Württemberg, 1973.

³¹ PURSCHE/WALTER, Denkmalpflegerische Überlegungen, 2008, S. 62.

³² S. dazu BAUER, Rocaille, 1962 und vor allem R. SCHMID, Stuckfassungen, 2010.

³³ R. SCHMID, Licht und Farbe, 1980, S. 251.

³⁴ Vgl. RAFF, Sprache der Materialien, 1994; s. FEUCHTMÜLLER, Farbe in Räumen, 1980, S. 247–250: „Daraus entsteht eine Identität zwischen Architektur und Farbe, die bisweilen die Qualität einer Identifikation durch Farbe annimmt.“; auch R. SCHMID, Stuckfassungen, 2010, S. 42, beschreibt „... Stuckfarbigkeit als Medium der stofflichen Imitation...“.

³⁵ Gemeint ist hierbei polierter Stuckmarmor oder/und Scagliola, siehe KNAPP, Joseph Anton Feuchtmayer, 1996, S. 44 ff.: „Bei Berücksichtigung aller Fakten ergibt sich aber, daß es sich bei der neu erlernten Kunst allein um die Techniken der Scagliola-Arbeiten und der polierten Stuckplastiken handeln kann.“

³⁶ Freilich wird es fallweise unumgänglich sein, Schwerpunkte zu definieren. Hierzu auch SCHIESSL, Materielle Befundsicherung, 1986; HAMMER, Sinn und Methodik, 1988; PURSCHE, Befundprotokoll, 1992; PETZET/MADER, Praktische Denkmalpflege, 1993; HAMMER, Befundsicherung, 2000.

³⁷ So z. B. inspiriert von der farblichen Erscheinungsweise allgemein bekannter Materialien oder farbentypischer Objekte: Lehm-gelb, Erbsgrün, Saftgrün, Taubengrau, Rehbraun, Eisiggrün, Ziegelrot, Lachs usw., aber auch an allgemeinen Vorstellungen von Mineralien oder Pigmenten orientiert wie Malachitgrün, Ockergelb, Smalteblau, Spangrün (wohl von Grünspan, auch als Farbmittel nutzbar), was schon die vermutete Pigmentierung signalisiert und immerhin eine konkrete Farbfamilie anspricht. Andererseits können Beschreibungen wie „was dem farbig reizvollen Innenraum dieser echten Bauernkirche einen beinahe ‚höfischen‘ Glanz verleiht“ nur einen emotionalen Eindruck vermitteln.

- ³⁸ Für aussagefähige Untersuchungen und Darlegungen ist u. a. der Beitrag Manfred Kollers über die Stuckdecken von Schloss Weinberg bei Kefermarkt in Oberösterreich ein beredtes Beispiel, s. KOLLER, *Stucktechnik in Renaissance*, 1991.
- ³⁹ Siehe ehem. Klosterkirche St. Quirinus, Tegernsee, Stuck unter Mitarbeit von Niccolo Perti (?), Befundsicherung und Dokumentation der Musterachse (Fa. Wiegerling), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- ⁴⁰ In der Praxis stellt sich das Problem dahingehend, dass entweder alles weiß gekalkt oder eine Nuancierung mit Farbmitteln erreicht wird, was in keinem Fall in die Nähe der ursprünglichen Erscheinungsweise gerät. Gemessen an der Befundlage können für den Fall einer Instandsetzung auf diesem Wege keine überzeugenden Lösungen entstehen, weil minutiöse Freilegungen kaum noch gefragt und finanzierbar sind.
- ⁴¹ Vgl. KNOEPFLI, *Verallgemeinerungen*, 1977, S. 279–281.
- ⁴² Rupprecht spricht von „Feststellung der materiellen Substrate der Farblichkeit“: RUPPRECHT, *Architektur und Farbe*, 1978, S. 2.
- ⁴³ Die Verortung eines wahrgenommenen Farbtons, auch einer beschädigten Fassungsschicht, in ein legitimes Farbsystem könnte möglicherweise eine farbliche Eingrenzung bewirken, ist aber aufwendig. Unberücksichtigt blieben strukturelle Kriterien und alters- bzw. entwicklungsbedingte Phänomene der Oberfläche. Auch Farbmessungen sind diesbezüglich nur eingeschränkt einsetzbar, weil die Einzelphänomene und Parameter der gealterten Oberfläche einer Farbschicht eher additiv gemessen werden.
- ⁴⁴ KOLLER, *Farbstuckdecken*, 1988.
- ⁴⁵ Ohne und mit Kalkkasein als Bindemittelzusatz.
- ⁴⁶ Siehe dazu u. a. PURSCHE, *Edelmetall*, 2005.
- ⁴⁷ Vgl. PURSCHE, *Edelmetall*, 2005.
- ⁴⁸ Nur durch Analyse der Zusammensetzung definierbar.
- ⁴⁹ So genanntes Zwischgold ist ein auf Silberfolie dünn ausgeschlagenes Gold, also zweischichtig; durch Schwärzung des Silbers findet sich kaum noch originales Zwischgold.
- ⁵⁰ LIEBSTÜCKEL, *Diplomarbeit*, Stuttgart 2006.
- ⁵¹ Eine Restaurierung oder Rekonstruktion kann nur eine plausible Annäherung an die ursprünglich intendierten Farb- und Materialeffekte erzielen, indem Aufbau und Farblichkeit des Untergrundes sowie Qualität der Metallauflage, Größe der Metallfolien und deren Verteilung beim Anschließen weitgehend den originalen Vorgaben entsprechen; dazu GIESS, *Alte Kapelle*, 2001, S. 17–30; PURSCHE, *Edelmetall*, 2005; vgl. JAKOBS, *Zur Präsentation*, 2005, S. 152–158; PURSCHE, *Restaurierung historischer Vergoldungen*, 2009, S. 30–41.
- ⁵² SCHMID, *Wies*, 2000/2001; siehe dazu auch KNOEPFLI, *Verallgemeinerungen*, 1977, S. 268 ff.: Knoepfli führt systematisch die Probleme der Auseinandersetzung mit Stuckfassungen auf. Vgl. auch KNOEPFLI, *Stuckauftrag*, 1965 sowie KNOEPFLI, *Farbillusionistische Werkstoffe*, 1970.
- ⁵³ Im Falle einer Neufassung – sofern denkmalpflegerisch relevant – ist der Zustand des Untergrunds, ein häufig aus technischen Gründen reduzierter Altbestand, von Belang: kohäsive und adhäsive Stabilität, Saugfähigkeit (häufig zu saugfähig, die Kalktünchen sintern nicht durch, die Transparenz von Kalkklasuren stellt sich nicht ein, Kalkanstriche können deshalb manchmal Leimfarbenanstrichen gleichen).
- ⁵⁴ Dazu Plessner: „Empfindung und die mit ihr zusammenhängenden intuitiven Verhaltensweisen des Subjekts: Wahrnehmung, Vorstellung in Erinnerung und Phantasie lassen sich insofern allerdings mit dem Denken, Urteilen, Erkennen auf eine gemeinsame Skala abtragen, als sie nicht nur in dem wissenschaftlichen Begreifen der Objekte zusammenwirken müssen, sondern auch jede seelische Verhaltensweise für sich genommen wohl als eine Art der Betrachtung der gegenständlichen Welt, als eine Hingabe an sie aufgefaßt werden kann“ (PLESSNER, *Anthropologie der Sinne*, 2003, S. 74 f.). Auch bei Arnheim stehen Intuition und Intellekt „auf äußerst komplexe Weise mit der Wahrnehmung und dem Denken in Beziehung“ (s. ARNHEIM, *Neue Beiträge*, Köln 1991, S. 30 ff.).
- ⁵⁵ Siehe EULER-ROLLE, *Farbe*, 2010; vgl. auch SCHMID, *Moderner Barock*, 2007.
- ⁵⁶ Bei der Intensitätsbestimmung von Farbtönen, die man nur noch in kleinen Resten und Spuren nachweisen könne, helfe der Analogieschluss (KNOEPFLI, *Stuck-Auftrag*, 1965, S. 44). Das setzt allerdings genaue Materialkenntnisse von Kalk und Pigmenten sowie ausreichendes Erfahrungspotential über deren Mischungs- und Färbungseffekte voraus. Herkömmliche Farbmessungen wiederum sind nicht weiterführend, weil die Phänomene gealterter oder verschmutzter Oberflächen als Parameter nicht in die Messungen einfließen. Möglicherweise steht mit einer programmatisch weiterentwickelten Version der UV-VIS-Absorptionsspektroskopie mittelfristig eine interessante Messmethode zur Verfügung, siehe dazu Piening, *mobile UV-VIS-Absorptionsspektroskopie*, 2007.
- ⁵⁷ RUPPRECHT, *Architektur und Farbe*, 1978, S. 2.
- ⁵⁸ Etwa durch M. Koller in Österreich sowie O. Emmenegger und ansatzweise A. Knoepfli in der Schweiz.
- ⁵⁹ ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance*, Bd. I, 1996, S. 25: Bei Roettgen auf Wandmalerei-Kunstwerke der Renaissance bezogen, ist diese Überlegung aber auch für andere Kunstgattungen gültig.
- ⁶⁰ ROTH, *Restaurierung Barockkirchen*, 1933/34, S. 8.
- ⁶¹ Ausführung: Kirchenmaler und Konservator Josef Lutz, Leutkirch.
- ⁶² BERTRAM, 22. Bericht, 1964, S. 24 ff.
- ⁶³ Lt. Mitteilung von Herrn Dipl.-Restaurator Amann, Dezember 2010, restauratorische Fachbauleitung, ist die ursprüngliche Stuckfassung weitgehend erhalten.
- ⁶⁴ SPINDLER-NIROS, *Farbigkeit*, 1981, S. 152.
- ⁶⁵ SPINDLER-NIROS, *Farbigkeit*, 1981, S. 153.
- ⁶⁶ BAUR, *Rott am Inn*, 2006, S. 98 f.
- ⁶⁷ R. SCHMID, *Wies und Sünching*, 2001, S. 53 f., s. auch R. SCHMID, *Stuckfassung*, 2010, S. 41/42.
- ⁶⁸ Vgl. auch PURSCHE, *Vierzehnheiligen*, 1990, S. 217 ff.
- ⁶⁹ Siehe KUPPERSCHMIED, *Stucco finto*, 1995.
- ⁷⁰ Die Parameter der Originalfassung zugrundegelegt – Sieblinie und Pigmentverteilung in der Kalkmatrix der Fassungsfarbe – erfolgte die Rekonstruktion der weitgehend erhaltenen Erstfassung von 1724 auf der Fassungsoberfläche des frühen 20. Jahrhunderts. Der Zustand der Asaffung war meist stark verschmutzt und zuletzt im Zeitraum zwischen 1919–1922, den gealterten Zustand des 19. Jahrhunderts zugrunde legend, farblich überarbeitet worden. Siehe dazu SCHMID, *Freisinger Dom*, 2009, S. 368–383.

Matthias Staschull

Antonio Bossi: Werktechnik an stuckplastischen Ausgestaltungen der Residenz Würzburg – das Beispiel Kaisersaal

Vorbemerkung

Vorbereitende und begleitende Untersuchungen der Konservierung und Restaurierung von Weißem Saal, Treppenhaus, Kaisersaal und seit jüngster Zeit auch der Hofkirche der Würzburger Residenz erbrachten interessante Einblicke in die Werktechnik Antonio Bossis. Als Auszug der umfangreichen Beobachtungen und Dokumentationen wird nachfolgend auf die stuckplastischen Gestaltungen im Kaisersaal einzugehen sein.¹ Mit der Ausstattung der genannten und etlicher anderer Räume trug der italienische Künstler wesentlich zum „Würzburger Rokoko“ bei, einer lokalen Ausprägung des Spätbarock, die gleichwohl für höchste künstlerische Qualität steht.



Abb. 2: Vermutliche Signatur (Putzgravur) von Antonio Bossi, Hofkirche der Residenz Würzburg

Antonio Bossi am Würzburger Hof

Antonio Bossi wurde durch seine Würzburger Arbeiten zu einem der bedeutendsten Stuckbildhauer seiner Zeit. Der aus Ceresio bei Lugano stammende Giuseppe Antonio Bossi (geb. 16. 2. 1699) war um 1727 als Stuckator am Benediktinerkloster Ottobeuren beschäftigt. Ab 1729 ist er auf verschiedenen Baustellen nachweisbar, bis Balthasar Neumann ihn 1733 für die Dekoration der Schönbornkapelle im Dom nach Würzburg ruft. Nach erfolgreicher Tätigkeit erhält Bossi am 18. Dezember 1734 die Bestallungsurkunde als „Hofstukkator“. Im folgenden Jahr reist er mit Neu-

mann nach Wien. Bossi entwickelt sich auf seinem Gebiet, der Stuckskulptur und Ornamentik, über den Rahmen seiner praktischen Arbeit hinaus zu einer Art Leitfigur und Koordinator sowie zum künstlerischen Berater der Residenzbaustelle und des Fürstbischofs an der Seite Balthasar Neumanns. Dies vor allem, nachdem 1738 der Maler Rudolf Byss, sein Lehrer und Mentor, gestorben war.

Die Darstellung im Fresko des Treppenhauses durch den Venezianer Giovanni Battista Tiepolo charakterisiert die Bedeutung Antonio Bossis nicht zuletzt durch die Größe der

Abb. 1: Residenz Würzburg, Schnittdarstellung (um 1740) mit Kaisersaal, Weißem Saal, Gartensaal und Vestibül



Abbildung und die prominente Stelle im Kreise der Hofkünstler. Als Attribut für den Bildhauer Bossi, aber auch als Hinweis auf die Nachfolge und als große Wertschätzung Byss' durch Bossi ist die Stuckbüste zu seinen Füßen zu vermuten.²

Abgesehen von der künstlerischen und stilistischen Entwicklung seiner Stuckskulpturen innerhalb von etwa drei Jahrzehnten (1734–1764) hat Antonio Bossi mit der Verwendung zahlreicher Materialien und Werktechniken eine bemerkenswerte Kombinationsfülle und Phantasie gezeigt, die über das bekannte Maß seiner Kollegen im mittel- und süddeutschen Raum hinauszugehen scheint. Dies zeigt sich wiederum auf besondere Art bei seinen Arbeiten im Kaisersaal. Hier sind es nicht nur die üblichen weiß belassenen, vergoldeten oder farbgefassten Stuckornamente und Figuren, sondern Gestaltungselemente, die Giambattista Tiepolo als integraler Bestandteil seines Freskoprogramms dem Bildhauer zweidimensional vorgibt und Bossi gewissermaßen die dritte Dimension kongenial hinzufügt.³

Dekorationsarbeiten im Kaisersaal

Der Kaisersaal ist sowohl das architektonische als auch das zeremonielle Zentrum der Würzburger Residenz. Nach der 1734 bis etwa 1738 durch das Team um Antonio Bossi geschaffenen Stuckdekoration der Hofkirche und dem 1744 ausgestalteten Weißen Saal ist es der Kaisersaal, der das ganze Können Bossis, die ganze Palette seiner stuckbildhauerischen Fähigkeiten verlangte. In enger Abstimmung mit dem Baumeister Balthasar Neumann und dem Freskantem Giambattista Tiepolo entstand eine großartige Synthese aus Architektur, Malerei und Skulptur.

Was uns heute wie aus einem Guss erscheint, birgt mitunter einen komplizierten Entstehungsprozess, der mit Überarbeitungen und Korrekturen verbunden war. So werden die großen Gemälde über den Stirnseiten durch prächtige Vorhänge gerahmt, die ursprünglich nicht vorgesehen waren. An einigen Stellen konnten Reste einer früheren Stuckfassung entdeckt werden. Unter dem sichtbaren Faltenwurf ist beispielsweise ein präzise ausgearbeitetes Blattstück erkennbar, das möglicherweise zu einer Palmette gehörte.⁴ Bossi, der 1749 im Kaisersaal mit den Stuckdekorationen begann, hatte offenbar zunächst nicht an Vorhänge, sondern an florale Ornamentik gedacht. Da seine Erstfassung nicht beibehalten, sondern (bis auf die Reste) wieder abgeschlagen wurde, können wir annehmen, dass diese nicht befriedigten.

Zur Arbeitsweise schreibt Helene-Maria Sauren: „Noch reizvoller und interessanter erscheinen uns seine Werke, wenn man bedenkt, dass Bossi auf keinem Gerüst, wie wir's uns heutzutage vorstellen, gearbeitet hat. Er schuf auf einem ‚fliegenden Gerüst. Er besteigt mittels eines besonderen Vorteills die allerhöchsten Gebäulichkeiten, ohne eigenes Gerüst zu erreichen; und solcher Gestalten stukkirt er die Decken durch adhibierung einiger Leithern die durch Flaschenzüge allerhalben hin dirigiret werden können.‘ Nur den echten italienischen Dekorationskünstlern ist diese äußerste Geschicklichkeit eigen.“⁵ Hier scheint es Parallelen zu den Beobachtungen im Zusammenhang mit der Restaurierung



Abb. 3: Giovanni Battista Tiepolo, Porträtardarstellung Antonio Bossis im Fresko des Treppenhauses der Würzburger Residenz von 1753



Abb. 4: Kaisersaal, Nordhälfte, nach der Restaurierung, Aufnahme 2008

im Kaisersaal zu geben, in dem vermutlich zur Dekoration der Gewölbe bzw. zur Freskierung durch G.B. Tiepolo ein Hängegerüst verwendet wurde.⁶



Vorzeichnung und plastische Fertigung der ornamentalen Ausstattung

Bald nach Fertigstellung des Gewölbes 1742 wurde das Mauerwerk der Wand- und Gewölbeflächen mit einem Kalkmörtel verputzt. Dieser Verputz ist etwa 15 mm dick und wurde an der Oberfläche nicht geglättet, sondern rau belassen. Er gab dem Raum zunächst seine Bezeichnung als der »Rau Saal«. Erst unter Fürstbischof Carl Philipp von Greifenclau konnte ab 1749 auch die Dekoration des Kaisersaals intensiv vorangebracht werden.⁷ Während Bossi noch im Gartensaal arbeitete, begannen parallel die Vorbereitungen zur Dekoration im unmittelbar darüber liegenden Kaisersaal.

Unter den großen Ölgemälden über den Kaminen und Türen haben sich Vorzeichnungen erhalten, die ein beredtes Zeugnis von der Arbeitsweise Bossis vermitteln. Ein eindrucksvolles Beispiel ist unter dem nordwestlichen Kaminbild zu sehen. Die Skizze mit Holzkohle direkt auf den Kalkputz hat bei aller Lockerheit der Strichführung eine ausreichende Präzision und „optische Plastizität“, um als Vorlage für den aufzutragenden Stuck zu dienen [Abb. 5].⁸

Abgesehen von den vier großen Standfiguren in den unteren Wandnischen der Stirnseiten gibt es im Kaisersaal zahlreiche Reliefs und Skulpturen aus Stuck, die Antonio Bossi und seiner Werkstatt zuzuschreiben sind. Bossi habe „Zierathen und stück von Capitelern“ aus Gips gegossen, um „hernach mit der Arbeit bessern Fortgang zu haben“ bemerkt Balthasar Neumann.⁹ Mit „Capitelern“ sind die Kompositkapitelle der die untere Saalzone gliedernden Halbsäulen gemeint. Diese oder die Masken seitlich der Historienbilder der Nord- und Südseite (in die kleine Spiegel als Augen eingelassen sind) zeugen von der ausgefeilten Abform- und Gusstechnik des Meisters.

Als Ranken oder in phantasievoller Kombination mit Muschelwerk (Rocailles) überziehen die floralen Ornamente die hellen Wand- und Gewölbeflächen und greifen verspielt in Rahmen, Spiegel oder Gemälde. Blättchen, Blüten oder Masken konnten in Nebenräumen der Residenz en masse produziert werden. Von den Modellen ließen sich Leimformen herstellen, die dann mit Stuckmasse ausgegossen werden konnten. Eine Drahtschlinge wurde in die noch feuchte Masse gesenkt, so dass nach dem Erstarren, Ausformen, Trocknen, Farbfassen bzw. Vergolden das Stuckteil an Wandhaken, eingeschlagenen Nägeln oder mit anderen Dekorationselementen verdrahtet und am zu schmückenden Gewölbe- oder Wandbereich montiert werden konnte [Abb. 6].

Wenn möglich, wurden Dekorationsteile also vorgefertigt und als bereits vergoldete Ornamente mit Nägeln am Wand- oder Deckenputz befestigt. Selbst komplizierte Kombinationen ließen sich trotz der geringen Relieftiefe serienmäßig



Abb. 5: Antonio Bossi, Kohlezeichnung auf dem Rauputz der Nordwestseite als Vorlage für die Anfertigung eines Stuckrahmens

Abb. 6: Mehrschichtiger Aufbau einer teilvergoldeten Blüte mit integriertem Befestigungsdraht

Abb. 7a/b: Ornament einer Fensternische der Ostseite (Vorder- und Rückseite)



Abb. 8: „Fama“ über dem Hauptgesims der Ostseite des Kaisersaals

in einem Werkstatttraum herstellen. Die relativ dünne Stuckschicht wurde aus Stabilitätsgründen auf einen Träger aus Eisenblech gebracht, nachdem dieser zur besseren Haftung der Mörtelmasse mit Draht umwickelt worden war [Abb. 7].

Die monochromen Skulpturen Antonio Bossis, die zur Gestaltung des Kaisersaals oberhalb des Hauptgesimses als Masken, Putten, Atlanten oder gar als Posaune blasende Fama posieren, sind vorgefertigte gegossene oder individuell modellierte Figuren, die mit Mörtel über einem Holzträger und mit geschmiedeten Eisenankern oder Nägeln am Gewölbe bzw. an der Wand befestigt wurden. Ihre Oberflächen sind mit einem Kalkanstrich versehen oder wurden aufwändig in einer Polierweißtechnik bearbeitet.

Stuckskulptur der Fama

Ein besonderes Kunstwerk ist die geflügelte Figur der Fama [Abb. 8], die den aus dem Weißen Saal eintretenden Gast mit ihrer Posaune begrüßt. Sie besitzt bewegliche Flügel und eine Bewehrung aus Schmiedeeisen. Durch entsprechende Eisenbänder ist sie mit einer stabilisierenden Holzkonstruktion und durch Eisenanker an der Außenwand befestigt. Die polierte Weißfassung ihrer Haut wirkt wie feinsten Marmor und kontrastiert zu der antikisierenden Frisur und den Flü-

geln, die als rauer Stuck belassen sind, um der Struktur von Haaren und Federn zu entsprechen. Zunächst erscheint die Anbringung der Schwingen etwas kurios, denn die Flügel lassen sich bewegen, als ob sie zu besonderen Anlässen zu flattern anfangen sollten. Ihre Armierung aus geschmiedetem Rundeisen ragt an den Schulterblättern aus der Konstruk-



Abb. 9: Hängende Spiegelplatten über der Nordseite des Kaisersaals



Abb. 10: Spiegel mit vergoldeter Stuckrahmung und Befestigung an der Gewölbeschale

Abb. 11: Moenus-Nymphe-Gruppe am östlichen Rand des Mittelfreskos





tion. Auf diese Eisenstangen sind die Flügel mit integrierten Eisenröhren nur aufgesteckt. Der Grund dieser ungewöhnlichen Befestigung dürfte darin liegen, dass ein starr montierter Flügel durch versehentliches Anstoßen (etwa beim Gerüstbau) abbricht, während das bewegliche Teil nachgibt und unversehrt in seine richtige Stellung zurückkehrt.

Spiegel im Gewölbebereich

Licht und Schatten waren durch die Regie und Meisterschaft des Architekten, Bildhauers, Stuckteurs, Vergolders und Malers raffiniert platziert und aufeinander abgestimmt. Als besonderes Beispiel mögen die Spiegel stehen, die mittig über den großen Seitenfresken die Scheitel der Stuckvorhänge zieren. Sie hängen scheinbar an den geschweiften Profilen, den »Gardinenstangen« der gerafften Draperien [Abb. 9]. Fein aufgelegtes Dekor ornamentiert die birnenförmigen Spiegelplatten und lässt sie wie geschliffene Kristallgehänge der Deckenlüster erscheinen. Von der Seite nach oben blickend, erkennt man die Schrägstellung der Glasflächen und es könnte durchaus sein, dass hier eine Beziehung zwischen den Lichtquellen (Deckenlüster) und den Lichtreflektoren (Spiegel) hergestellt werden sollte, ein Hin- und Rückfunkeln zwischen Saalmitte und Raumschale.

Die handwerkliche Ausführung, Anbringung und Schrägstellung lässt sich nur aus unmittelbarer Nähe erkennen [Abb. 10]. Antonio Bossi wählte als stabile Unterlage Blechplatten, auf denen die Glasspiegel fest montiert wurden. Durch Eisendrähte ließen sich die schweren, aber relativ flachen „Sandwich“-Platten gut mit geschmiedeten Mauerhaken am Gewölbe befestigen. Schließlich wurden die Spiegel durch Zusammendrehen und damit Verkürzen der Drähte in die gewünschte Schrägstellung gebracht.

Stuckplastische Applikationen am zentralen Gewölbefresko

Das zentrale Gewölbefeld hatte um 1749 eine stark profilierte, barock geschweifte Umfassung mit seitlichem Rocailleschmuck erhalten. Doch die „geometrische Umfriedung“ mit exakt geschlossener Profilwulst widerstrebte Tiepolo offensichtlich, und er veranlasste die Auflösung der konventionel-

Abb. 12: Mittelfresko, östlicher Bildrand, Blick zwischen Rahmung und Verkleidung; erkennbar sind bereits fertig stuckierte Ornamente, unter denen sich eine Lage aus Mörtel, Papier und Draht, der Trägerschicht der blauen Draperie, befindet.

Abb. 13: Weinblätter sind mit Draht zu einer Rebe verbunden, die sich als gemalte Blattranke im Fresko fortsetzt.

Abb. 14: Hinter der grauen Wolke am südöstlichen Rand des Mittelfreskos ragen scheinbar die Beine eines Putto hervor. Nur ein Beinchen ist aus Stuck geformt.

Abb. 15: „Wachpersonal“ auf dem Hauptgesims der Ostseite mit teilplastischer Kopfbedeckung und Hellebardenstiel.



Abb. 16: Auf einer vorgesetzten Putzplatte ragt der als Fresko gemalte Kopf des „Markgrafen“ in die Laibung der darüber befindlichen Fensteröffnung der Ostseite

len Einfassung durch übergreifende Stuckplastik, wie sie seit dem frühen 18. Jahrhundert zunehmend praktiziert wurde. Meistens sind dies Beine, Arme oder Draperien, die aus den Fresken in den Raum hängen und die deren räumlich-illusionistische Wirkung unterstützen. Tiepolo selbst hatte bereits 1726 stuckplastische Elemente in seine Deckenfresken einbezogen, etwa in der Sakramentskapelle des Doms und im bischöflichen Palais von Udine.

Im Kaisersaal sollten am Rand des Mittelfreskos – so die Vorstellungen Tiepolos – teils gemalte, teils plastisch geformte Figuren lagern, eine Wolke über den Rand der Einfassung quellen, Decken, Weinranken und Beine in den Raum hängen [Abb. 11]. Er wünschte den Rahmen als elegante Einfassung einer großen Raumöffnung, eines Hypäthralraums, der den Blick in den Himmel freigibt. An sechs Stellen greift die vergoldete Rokoko-Ornamentik der unteren Gewölbeabschnitte über das kräftige Profil.

Ob die ebenfalls 1750 vorhandenen Zwickelfelder auf den Längsseiten von Anfang an als Fortsetzungen des Mittelbildes geplant waren, ist nicht sicher, denn sie erscheinen auf der als Entwurf geltenden Ölskizze noch nicht. Möglicherweise war es eine spätere Idee Tiepolos, diese kleinen Teilflächen mit einzubeziehen, d. h. zu freskieren und damit den gemalten Himmelsraum zu erweitern. Zur Verknüpfung der Zwickel mit dem Mittelbild ließ er durch Bossi eine dunkle

Wolke teilweise über die vergoldeten Rocailles wabern oder über den östlichen Rahmenrand eine blaue Draperie nach unten flattern.

Ohne das vorhandene Rahmenprofil abschlagen zu müssen, gelang es Bossi, gemäß den Wünschen Tiepolos, bestimmte Gegenstände und Figurenextremitäten zu formen und an der Gewölbeschale zu befestigen. Hierfür waren zunächst geschmiedete Haken und Nägel verschiedener Größen erforderlich, die der Stuckateur in das Rahmenprofil und in den Gewölbeputz einschlug, um direkt die Stuckmasse oder erst ein Drahtgeflecht anbringen zu können. Im speziellen Fall der Draperien erhielt das Drahtnetz bereits deren Form [Abb. 12]. Nun wurden Blätter aus derbem grauweiβlichen Papier in nassem Zustand eingefügt, bevor mit dem Stuckbrei, einem Gemisch aus Wasser, Gips, Kalk und feinem Sand, der Faltenwurf der Decke modelliert werden konnte.

Vermutlich setzte Bossi zur höheren Festigkeit der Stuckteile Leimwasser (Glutin bzw. tierischer Leim) zu, was auch das Abbinden der Masse vorteilhaft verzögerte. Die Wolke wurde schichtenweise aus Kalkmörtel aufgebaut, nachdem Tiepolo ihre Begrenzung mittels Pinselstrich markiert hatte und zahlreiche Nägel in den Altputz eingeschlagen worden waren. In einem weiteren Arbeitsgang erhielten die Wolke, aber auch die Draperie eine etwa 5 bis 7 mm starke Feinputzschicht, die dann freskal bemalt werden konnte.

Als weiteres Beispiel für das Zusammenwirken von Stuckateur und Freskant sei die Weinranke erwähnt, die am Flussgott Moenus in gemalter Form beginnt und als Aneinanderreihung gegossener und grün gefasster Stuckblätter über den Goldrahmen des Mittelbildes hängt. Betrachten wir die grün bemalten Abgüsse, so fällt die feine Strukturierung und Äderung auf, die jedoch aus der normalen Entfernung kaum wahrgenommen werden kann. In der Nahaussicht wird deutlich, dass der Stuckateur in einem relativ simplen Verfahren echte Weinblätter abformte und daraus die Stuckblätter mit Drahtschlinge herstellte, die an einem rankenartigen Leitdraht befestigt, täuschend echt wirken [Abb. 13].

Tiepolo gab sich mit der Fortsetzung der plastischen Weinranke erheblich weniger Mühe als Bossi. Nur flüchtig sind seine Weinblätter aufgemalt, doch verfehlen sie ihre Wirkung bis hinauf zum Kopf des Moenus keineswegs. Obwohl die gemalten wie die geformten Blätter mit Grüner

Abb. 17: Figurengruppe rechts vom Belehungsfresko der Nordseite. Die Fanfare ist bis zur Hand des Herolds gemalt und besteht ansonsten aus Blech.



Erde gefasst sind, wirken sie in ihrer Farbintensität verschieden. Dies liegt an den unterschiedlichen Fassungstechniken auf verschiedenen Trägermaterialien, also der Freskomalerei auf Kalkputz und der Seccomalerei auf Gipsstuck, die einen Zusatz proteinhaltiger Bindemittel erfordert.

Nicht nur im unmittelbaren Bereich des Freskos, sondern auch bei den stuckplastischen Dekorationen der äußeren Gewölbeflächen wurden Erweiterungen und Änderungen vorgenommen. Dies wird am Beispiel der Umgebung des Puttenbeinchens [Abb. 14] südöstlich der grauen Wolke deutlich. Teile der bereits fertig vergoldeten Ornamentik wurden einfach überstrichen, um der Wolke einen Schatten hinzuzufügen.

Die Farbfassung der am Rand des Mittelfreskos herabhängenden Beine erfolgte in einer Seccotechnik, denn ein Antrag als feuchte Feinputzschicht wie bei der blauen Draperie oder bei der dunklen Wolke (als Voraussetzung für eine Freskotechnik) war bei diesen Stuckgliedmaßen nicht sinnvoll. Sie wurden erst nach Fertigstellung der Freskomalerei des zugehörigen oder benachbarten Tagwerks farblich eingestellt. An verschiedenen Stellen des Mittelfreskos überdecken Wolken, Draperien oder figürliche Teile aus bemaltem Stuck die Rahmung. Sogar deren Schatten legen sich naturalistisch über die vorhandenen Vergoldungen.

Es ist anzunehmen, dass Bossi beispielsweise die Stuckbeine oder Hände vorfertigte und nicht direkt am Gewölbe bzw. an der Wand in bewehrter Stuckmasse formte. In ähnlicher Technik scheint er 1752 das Bein einer großen Stuckfigur im benachbarten Treppenhaus, von dem im Zusammenhang mit der letzten Restaurierung eine Röntgenaufnahme angefertigt wurde, hergestellt zu haben. Darauf ist die Metallbewehrung sehr gut erkennbar.¹⁰ Eine Metallstange, die mit Draht umwickelt ist, dient als Bewehrung der Stuckmasse, die in mehreren Lagen angetragen und schließlich als Bein oder Hand modelliert wurde.

Teilplastische Figurengruppen auf dem Hauptgesims

Mit den Möglichkeiten des Bühnenbildners, der mit einfachen Mitteln eine Raumgestaltung auf die Beine stellt, gestalten Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi 1751/52 im Kaisersaal eine lebhaft und interessante Inszenierung. Zu Ende des Jahres 1750 waren, wie bereits erwähnt, der Rahmen des Mittelbildes, aber auch die Einfassungen der Stichkappengemälde sowie ein großer Teil der ornamentalen Stuckreliefs angelegt. Dazu gehörten auch die Wandflächen zwischen dem Hauptgesims und den Oberlichtern. Offenbar hatte die Bauleitung in diesem Bereich keine Fresken vorgesehen. Da Tiepolo jedoch Höflinge, Herolde, Wächter und Pagen platzieren wollte, wurde kurzerhand über den bereits fertigen Putz eine Feinputzschicht aufgezogen, auf der dann freskiert werden konnte. An Stellen, wo die Stuckornamente störten, wurden diese überformt, übermalt oder gar abgeschlagen. Die Übergänge zwischen gemalter und plastisch gestalteter Darstellung sind aus der Besucherentfernung nicht wahrnehmbar [Abb. 15].



Abb. 18: Wie eine gemalte Antwort auf die vergoldete Stuckvolute Bossis wirkt der zur Schnecke gestaltete Möbelfuß im linken Teil des Hochzeitsbildes der Südseite.

Bei den Figuren auf dem Hauptgesims treten (wie bereits am Mittelfresko gesehen) bemalte Elemente aus der Wandebene hervor. Einzelne Köpfe oder Geräte ragen halb- oder vollplastisch in die Fensternischen. Hier zeigt sich in ähnlicher Weise wie am Mittelfresko die Zusammenarbeit von Maler und Stuckateur. Die Putzplatten auf die die Köpfe gemalt sind, bestehen aus einem relativ harten Mörtel, dem auf der Vorderseite die übliche Feinputzschicht für den Freskanten aufgelegt wurde [Abb. 16].

Die Fanfare eines Herolds wirkt von unten wie ein echtes Instrument, doch besteht sie nur im vorderen Teil aus Blech [Abb. 17]. Der Metalltrichter steckt in der Hand des Bläusers, die aus einem vor die Fensterlaibung gesetzten Putzstück geformt wurde. Erst hier beginnt die Malerei Tiepolos. Malerei und Skulptur gehen ineinander über. Man hat den Eindruck, dass die Figuren nur einen Augenblick für das Foto stillhalten und sich gleich wieder bewegen wollen. Die Beispiele zeigen, wie phantasievoll Antonio Bossi auf die Vorstellungen Giambattista Tiepolos reagierte.

Nachbemerkung

Dass Tiepolo seine Gemälde an bereits fertig gestellte Wandabschnitte setzte, spricht für seine klaren Vorstellungen

gen von der Gesamtgestaltung des Saales bzw. für seinen Einfluss bei Auftraggeber, Baumeister und Stuckateur. Dies ist bezeichnend für die Situation. Tiepolo verstand es, mit seinem Konzept zu überzeugen, und Bossi schuf, veränderte oder beseitigte den Stuck nach den Wünschen des Malers. Die enge Zusammenarbeit Tiepolos und Bossis bzw. beider Gruppen, der Maler und der Stuckateure, zeigt sich nicht nur bei den farbgefassten Draperien, Beinen, Weinblättern oder Köpfen, die als plastische Elemente die Fresken ergänzen. Reagiert hier Bossi auf die Vorstellungen und Gestaltungswünsche Tiepolos, so scheint es, dass auch Tiepolo in seinen Fresken gelegentlich auf die Stuckaturen seines Kollegen antwortet, sich von ihnen inspirieren lässt. So nimmt die Malerei gelegentlich die bewegte Form der Rocaille-Ornamentik auf, wenn beispielsweise die blaue Decke der Nymphe nach unten flattert oder Wolkenränder in die Zwickel des Mittelfreskos wabern.

Auch konkrete Motive der Stuckdekoration tauchen in ähnlicher Form in den Gemälden auf, so zum Beispiel die vergoldete Stuckvolute links vom Südfresko, die wir in unmittelbarer Nachbarschaft im Unterbau des Tisches mit der grauweißen Decke wiederfinden [Abb. 18]. Dass die Säulen oder Stufenprofile auf dem Gemälde den Stuckmarmorsäulen des Kaisersaals und der Profilverhüllung des Hauptgesimses ähneln, bedeutet jedoch nicht zwingend, dass Tiepolo hier motivische Verknüpfungen suchte. Sie gehörten zum selbstverständlichen Fundus dekorativer Raumgestaltung dieser Zeit, sei sie nun plastisch geformt oder freskale gemalt.

¹ Dieser Text entspricht weitgehend meinem Vortrag bei der ICOMOS-Tagung vom Dezember 2008. Jedoch werden Textpassagen des Autors und Abbildungen einer 2009 von der Bayerischen Schlösserverwaltung herausgegebenen Publikation „Tiepolos Reich“ mit verwendet.

² Die Stuckbüste unterhalb der Gestalt Bossis trägt porträthafte Gesichtszüge. Sind es die von Rudolf Byss? Das Selbstporträt des Malers im Deckengemälde des Altmannisaales in Stift Göttweig von 1731 weist Ähnlichkeiten mit der Physiognomie Byss' auf der Gipsbüste in Tiepolos Fresko auf (Hinweis von Eva Christina Vollmer). Vermutlich wusste Tiepolo um die enge Beziehung zwischen Byss und Bossi und verknüpfte beide Künstler sinnreich in seinem Würzburger Fresko.

³ Giovanni Battista Tiepolo kam im Dezember 1750 aus Venedig nach Würzburg, wo er bis 1752 die freskale Ausgestaltung des Kaisersaals und anschließend bis zum Herbst 1753 das große Gewölbefresko im Treppenhaus der Residenz anfertigte (siehe hierzu: Matthias STASCHULL u. Bernhard RÖSCH [Hrsg.], Die Restaurierung eines Meisterwerks. Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz, München 2009).

⁴ Abbildung in: Werner HELMBERGER u. Matthias STASCHULL, Tiepolos Reich, München 2009, S. 117.

⁵ Helen-Maria SAUREN, Antonio Giuseppe Bossi, ein fränkischer Stukkator, Inaugural-Dissertation, Würzburg 1932, S. 21. Sauren nennt allerdings keine Quelle für dieses Zitat.

⁶ In der Website www.tiepolo-wuerzburg.net, Rubrik: Aktuell Beitrag 04/2007 wird eine Skizze vorgestellt, die (angeblich von der Hand Balthasar Neumanns) ein Hängegerüst im Kaisersaal der Residenz darstellt.

⁷ In Würzburg fand Tiepolo bereits gerahmte Flächen vor, auf denen das vorgegebene Bildprogramm realisiert werden sollte. Die Stuckeinfassungen hatte Antonio Bossi angefertigt.

⁸ Vermutlich sollte Antonio Bossi den Stuckrahmen für das Gemälde ursprünglich mit reicher Eckornamentik anlegen. Da das gelieferte Ölgemälde (Darstellung des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau von Franz Lippold) jedoch ein anderes Format erhielt, musste der Stuckrahmen entsprechend geändert ausgeführt werden.

⁹ Richard SEDLMAIER u. Rudolf PFISTER, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München und Würzburg 1924, S. 191, Anm. 276.

¹⁰ STASCHULL/RÖSCH (Hrsg.), Die Restaurierung eines Meisterwerks, 2009 (wie Anm. 3), Abb. auf S. 46.

Hermann Neumann

Der Wiederaufbau der Münchner Residenz nach dem Zweiten Weltkrieg und die Tradierung des Stuckhandwerks

Mit den Residenzen in Würzburg und München trägt die Bayerische Schlösserverwaltung besondere Verantwortung für zwei herausragende Baudenkmäler Europas. Während der Sitz der Würzburger Fürstbischöfe im Wesentlichen das Werk einiger Jahrzehnte und des Architekten Balthasar Neumann ist, entstand das Münchner Hauptschloss der Wittelsbacher in einem mehr als sechshundertjährigen, komplizierten Bauprozess.¹ Sein Architekt in der maßgeblichen Neu- und Ausbauphase des frühen 17. Jahrhunderts ist bisher unbekannt geblieben. Ähnlich vielfältig wie ihre Voraussetzungen ist auch die Bau- und Kunstgeschichte der monumentalen Anlagen.

Für die Entwicklung der uns hier interessierenden Stuckdekoration hält das Münchner Schloss, trotz mancher Verluste, noch immer zahlreiche Beispiele aus allen Epochen von der Spätrenaissance² bis zum Historismus bereit. Ihre Erhaltung vor dem Hintergrund dramatischer Entwicklungen, wie den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs und einer äußerst intensiven Nutzung, der die gegebenen konservatorischen Möglichkeiten kaum die Waage halten können, stellen Herausforderungen dar, die nicht nur technische oder formale Fragen, sondern das Grundsätzliche unserer Disziplin, der Denkmalpflege, betreffen. Aus der Fülle möglicher Beispiele greife ich einen Entscheidungsprozess heraus, der um die Mitte des Jahres 1957 kulminierte und wegweisend für den weiteren Umgang mit zentralen Raumschöpfungen der Residenz geworden ist.

Abb. 1: Luftbild der zerstörten Residenz, genordet, wohl Mitte 1945. Die Reichen Zimmer befinden sich nördlich des rechteckigen Königsbauhofes am Südrand des Komplexes (Foto: Bayerisches Landesvermessungsamt).



Verfall und erste Rettungsversuche

Die seit Herbst 1943 fortschreitende Zerstörung der Münchner Residenz [Abb. 1, 2] kam mit dem Einmarsch der amerikanischen Truppen in München am 30. April 1945 noch nicht zum Abschluss. Auch nach dem Ende der Bombenangriffe konnte nur ein geringer Teil der aufgerissenen Gewölbe und abgedeckten Trakte gegen Witterungseinflüsse geschützt werden, drangen Feuchtigkeit und Kälte tief in die Mauer-massen ein, kam es zu weiterem Verfall durch bauphysikalische Prozesse an den Dekorationsresten. Neben den Wandgemälden war der Stuck der Innenräume stark betroffen, der solch extremen Einwirkungen nur sehr bedingt standhielt. Mechanische Belastungen, die bei der Schutträumung und bei unvermeidlichen Teilabbrüchen entstanden, taten ein Übriges.

Immerhin verfügte die Residenz seit Mai 1944 über ein eigenes Baubüro der Schlösserverwaltung, eine Außenstelle ihres länger schon bestehenden Bauamtes, die allein zum Zweck der Sicherung und späteren Wiedererrichtung des Schlosses gegründet worden war.³ Konkret war sie mit der Bergung, Dokumentation und Inventarisierung von Bauresten, der Entwicklung eines Vorprojektes für den Wiederaufbau, der wissenschaftlichen Klärung aller nötigen Voraussetzungen hierfür und, ganz ausdrücklich, der Wiederbelebung historischer Arbeitstechniken beauftragt. Diese breit gefächerte Herangehensweise folgte jenen denkmalpflegerischen Grundsätzen, die Rudolf Esterer (1879–1965) unter dem Signet einer „schöpferischen Denkmalpflege“ vertrat⁴. Sowohl als Ministerialrat im bayerischen Finanzministerium, als Leiter der Bauabteilung der Schlösserverwaltung – seit 1945 als deren Präsident – wie auch in der Funktion eines Lehrbeauftragten an der TH München nahm er großen Einfluss auf wichtige Denkmalpflegeprojekte seiner Zeit in Bayern und der Pfalz. Während solide Kenner- und Könnerschaft im Bereich der traditionellen Handwerkstechniken im qualifizierten Umgang mit historischer Bausubstanz noch heute vorausgesetzt wird, hat die von Rudolf Esterer und seinen Schülern gelegentlich entwickelte Bereitschaft, „im Geist der Alten“ auch gravierende, ja verfälschende Eingriffe in historische Bausubstanz vorzunehmen, mit Recht zur starken Ablehnung in der aktuellen Fachdiskussion geführt.

Rudolf Esterer stand ab 1944 einer seiner Schüler, der Schweizer Architekt Tino Walz (1913–2008),⁵ zur Seite. Er war nach Ende seines Münchner Studiums zur Schlösserverwaltung zurückgekehrt, um – vordergründig – praktische Denkmalpflege zu betreiben. Zusätzlich arbeitete er als Agent für alliierte Geheimdienste. Diese Tatsache ließ ihn auch, trotz leichter Rückzugsmöglichkeit in das neutrale Heimatland, während des Bombenkrieges in der Residenz

ausharren. Familiäre Bindungen, aber auch die seltene Gelegenheit, der Rekonstruktion einer Palastanlage von internationaler Bedeutung einen persönlichen Stempel aufzudrücken, ließen Tino Walz seine Arbeit auch nach dem Mai 1945 fortsetzen. So verfügte München – im Vergleich zu vielen anderen zerstörten Denkmalkomplexen, die kriegsbedingt und, nach der Wende, wegen politischer Verstrickung ihre besten Kräfte eingebüßt hatten – über ein besonders leistungsfähiges Wiederaufbauteam. Walz' vorzügliche Verbindungen zu den Besatzungstruppen und zum Münchner Establishment bis hinauf zum Ministerpräsidenten Wilhelm Högner sowie große Tüchtigkeit und Offenheit in kulturellen Fragen gereichten der Residenz noch zusätzlich zum Vorteil.

Auch für das Thema „Stuck“ führte die Partnerschaft zwischen dem Präsidenten Esterer und seinem Gewährsmann Walz zu einer dynamischen Entwicklung. Die früh schon formulierte Idee, dem seit dem Sturz der Monarchie eigentlich funktionslos gewordenen Schloss wieder eine zentrale, nun kulturelle Rolle im Leben des Freistaats zu verschaffen, hatte sowohl Gewinn als auch zusätzlichen Verlust auf konservatorischem Gebiet zur Folge. Jene Teile des Palastes, die für eine intensivierte Nutzung vorgesehen waren – das waren primär die klassizistischen Trakte, die nicht zuletzt wegen einer tief verwurzelten Aversion gegen die Kunst des 19. Jahrhunderts als disponibel galten – verloren durch Vernachlässigung, später auch durch gezielten Abbruch noch viel von ihrer Denkmalqualität. Die Kernsubstanz des Schlosses aus dem 16.–18. Jahrhundert, die museal für sich und die Geschichte Bayerns sprechen sollte, wurde dagegen mit Zähigkeit und Raffinesse gegen den fortschreitenden Verfall verteidigt. Da dies – nach schlechten Erfahrungen mit leichten Notdächern – schon in den ersten Nachkriegsjahren durch die Errichtung stabiler endgültiger Dächer auch gelang, kamen die fragilen Reste mineralischen Raumdekors zu einem bedeutenden Teil noch vor dem endgültigen Verlust in Sicherheit.

Natürlich hatte man sich, in der Not der späten vierziger Jahre, zunächst auf wenige Sicherungsprojekte zu beschränken. Den Hauptepochen der Ausstattungsgeschichte des Schlosses folgend, wurde der von 1570–1600 erbaute Festsaal Antiquarium mit höchster Priorität, aber auch die Hofkapelle mit ihrem Langhausstuck des frühen 17. Jahrhunderts, die von Johann Baptist Zimmermann⁶ geschaffene Deckendekoration der Ahnengalerie aus der Zeit um 1730 und die Flucht der klassizistischen Nibelungensäle immerhin als *pars pro toto* für die immensen Verluste an Raumdekor der Zeit König Ludwigs I. (reg. 1825–1848) weitgehend als Originale gerettet. Eine regelrechte Restaurierung bis zur Präsentationsreife gelang in der Ära Tino Walz jedoch noch nicht.

Übrigens wurden – zur Wahrung einer gewissen stilistischen Kontinuität, aber auch wegen gewachsener Bindungen an leistungsfähige Firmen und die fortschreitende Qualifizierung des eigenen Kunsthandwerkerstabes – auch für die Neubauten innerhalb der Residenz historische Techniken eingesetzt. So findet man im Herkulesaal,⁷ dem neuen Konzertsaal Münchens am Ort des einstigen Thronsaales im Festsaalbau, eine Reihe von Motiven traditioneller Stucktechnik wieder, seien dies die Kanneluren der Galeriebrüs-



Abb. 2: Ostwand des Konferenzzimmers (Raum 59) kurz nach dem verheerenden Bombardement vom 25. April 1944 (Foto: Bayer. Schlösserverwaltung)

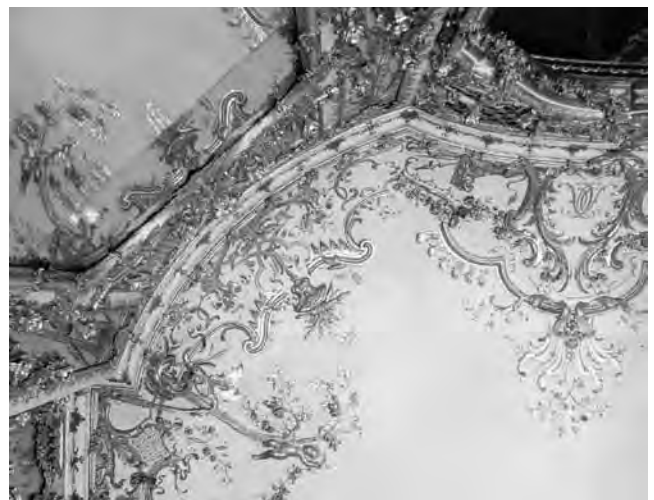


Abb. 3: Nordwestecke des Spiegelkabinetts (Raum 61) der Reichen Zimmer in Untersicht, Sicherungsaufnahme auf Rollfilm 6x6, wohl März/April 1944 (Foto: Bayer. Schlösserverwaltung)

Abb. 4: Spiegelkabinett der Reichen Zimmer, Blick nach Nordwesten, Lichtdruck nach Fotografie von Otto Aufleger, vor 1893 (aus: AUFLEGER/TRAUTMANN, Die Reichen Zimmer, 1893, Tafel 33)



tung, umlaufende Gesimse klassischen Zuschnitts oder auch qualitätvolle Glättputztechniken, die im Übrigen auch von den Protagonisten des Neuen Bauens in den Jahren um 1950 gerne eingesetzt wurden.

Führungswechsel in der Residenzbauleitung und der große Impuls des Münchner Stadtjubiläums 1958

Über die Entwurfsplanung zum Konzertsaal kam es im Jahr 1949 zum Bruch zwischen Tino Walz und Rudolf Esterer, der ein – dem jungen Schweizer nicht vermittelbares – historistisches Ausbaukonzept favorisierte. Mit der Eröffnung des Herkulesaals im Jahr 1953 trat dann auch, wohl nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, eine deutliche Beruhigung im Baugeschehen der Residenz ein. Dies war das Jahr, als Otto Meitinger (* 1927), der Sohn des langjährigen Münchner Stadtbaurates Karl Meitinger, an die Spitze der Residenzbauleitung trat. Ihm zur Seite standen erfahrene Planer – an erster Stelle ist hier wohl Engelbert Völk (1909–2002) zu nennen –, die eine bruchlose Fortführung des eingeschlagenen Weges beim Wiederaufbau der Residenz garantierten. Auch der nach seiner Pensionierung im Jahr 1952 noch rührige Rudolf Esterer wirkte in einer solchen Richtung. Endlich fand das Residenzprojekt auch in dem kulturell stark engagierten Staatssekretär im Finanzministerium Joseph Panholzer (1895–1973, als Mitglied der Bayernpartei 1954–1957 Kabinettsmitglied) einen tatkräftigen Unterstützer. Als zweiter Mann in dem für die Schlösserverwaltung zuständigen Ministerium besaß er hierfür weit reichende Kompetenzen. Als sich das Münchner Stadtjubiläum des Jahres 1958 abzuzeichnen begann, mag nicht zuletzt er es gewesen sein, der flüssige Fördermittel in die entsprechende Richtung zu leiten verstand.⁸

Konkret wurden, quasi als Geschenk des Landes an seine achthundertjährige Hauptstadt, ab 1956 folgende Projekte in die Wege geleitet: Die Schließung der schwersten Störungen im äußeren Erscheinungsbild des Schlosses (Fassaden und Dächer), die partielle Rekonstruktion des vom alten Standort verdrängten Cuvilliés'schen Hoftheaters in einen Flügel der Residenz als zentrales Exponat einer thematisch passenden Europaratsausstellung und schließlich die Wiedereröffnung des Residenzmuseums nebst neuer Schatzkammer.⁹ So anspruchsvoll dieses Bauprogramm unter dem immensen Druck des fixen Endtermines 14. 6. 1958 in seiner Gänze auch war, ragten einige spezielle Fragestellungen denkmalpflegerischer Art doch aus den vielen Problemkreisen hervor – und hier ist auch das Kernthema „Stuck“ wieder erreicht.

Bei dem mehr oder weniger schlichten Rahmenstück der Maximilianischen Zeit in den meist weiß gehaltenen einfacheren Raumfolgen, der als Versetzstück auch aus geringen Resten reproduzierbar war,¹⁰ stand die umfassende Wiederherstellung des Vorkriegszustandes fest. Im Gegensatz dazu war der weitere Umgang mit dem Obergeschoss des Ahnengalerietrakts, das mit den Reichen Zimmern¹¹ bis 1944 einen der größten architektonischen Schätze der Residenz



Abb. 5: Josef Schnitzer (mit Krawatte) im Kreis von Mitarbeitern unter der in Arbeit befindlichen Decke des Paradeschlafzimmers der Reichen Zimmer (Raum 60), wohl Ende 1957 (Bayerische Schlösserverwaltung)

enthalten hatte, ein großes Problem,¹² hatte sich doch ein erheblicher Teil der von der Wand lösbaren Ausstattung – einige reich bestickte Textilien, in erster Linie aber Türflügel, Fensterläden und Teile der hölzernen Wandverkleidung zusammen mit der einzigartig vollständigen Sammlung an Möbeln und dekorativen Accessoires der Epoche – in Bergungsdepots erhalten, nicht jedoch der wandfeste Dekor. Gerade die Stuckdecken aus der Hand J. B. Zimmermanns mit ihren vielfältigen allegorischen Bezügen zur übrigen Raumkunst waren mit der tragenden Balkenlage vernichtet worden [Abb. 2]. Ihr eleganter Antragstuck konnte als unwiederholbare Meisterleistung gelten.

Die Ahnengalerie allein, die noch wesentlich von dem Architekten Joseph Effner gestaltet worden war, und das im Werk Cuvilliés' eher späte Hoftheater erschienen nicht ausreichend, um den eigentlichen Höhepunkt der fürstlichen Bautätigkeit im Vorfeld der erhofften Kaiserwürde von 1742 zu repräsentieren. Inhaltlich klappte also in einem – in den Grundzügen zu rekonstruierenden Raumkunstmuseum – eine, wenn nicht die zentrale Lücke. Im Übrigen verlangte auch ein geschlossener Führungsweg, der den Besuchern mit den Räumen der Europaratsausstellung um den Brunnenhof auch die am schlimmsten kriegszerstörten Obergeschosse der Residenz in zukunftsweisender Ordnung zeigen sollte, nach einem qualifizierten Umgang mit den Reichen Zimmern. Eine Zurschaustellung ruinöser oder notdürftig ergänzter Bauzustände erschien den meisten damals Verantwortlichen, in Anbetracht des auf umfassende und hochgradig perfektionierte Gestaltung angelegten werdenden höfischen Rokoko, undenkbar.

Immerhin existierten als Rekonstruktionsvorlage originale Dekorreste am Deckenrand [Abb. 2] und in den ausgebauchten Fensterstürzen der Reichen Zimmer, eine Fülle von Arbeitsaufnahmen, die man kurz vor der Bombennacht im April 1944 noch angefertigt hatte [Abb. 3] und eine große Zahl stilistisch passender und wohl erhaltener Stuckaturen des Meisters Zimmermann aus der fraglichen Schaffensphase. Einige engagierte Publikationsprojekte des späten 19. Jahr-

hunderts¹³ hatten hoch auflösende, in wesentlichen Räumen flächendeckend verfügbare Fotografien von der Deckendekoration hervorgebracht, die allerdings im Bereich der Hohlkehlen mit ihren perspektivischen Verkürzungen nur begrenzt als unmittelbares Vorbild dienen konnten [Abb. 4].

Das Ringen um den vertretbaren Grad der Rekonstruktion – und gute Firmen

Otto Meitinger hat immer wieder dargestellt, wie intensiv die Residenzbauleitung gerade am Problem des verlorenen Antragstucks gearbeitet hat,¹⁴ ließ sich an dem Sonderfall doch die Gültigkeit – oder Problematik – des gesamten, in der Hochphase des Wiederaufbaus beschrittenen konzeptionellen Weges aufzeigen. Es ist aus heutiger Sicht durchaus auch positiv zu werten, dass sich innerhalb der betroffenen Fachstellen der Schlösserverwaltung, konkret zwischen Bau- und Museumsabteilung mit kritischem Standpunkt auf der einen und der Residenzbauleitung, die der Rekonstruktion zuneigte, auf der anderen Seite ein handfester Streit über den Umgang mit den schwer geschädigten Prunkräumen entspann.¹⁵ Er wies durchaus Parallelen zu der noch heute geführten Rekonstruktionsdebatte auf. Der Präsident der Schlösserverwaltung, Max Wunschel, dessen persönliche Einstellung eher unklar blieb, suchte eine Entschärfung der verfahrenen Situation durch ein Sechsaugengespräch mit Staatssekretär Josef Panholzer und dem Direktor Heinrich Kreisel vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. Letzterer äußerte sich diplomatisch, nachdem er den eher kritischen, fachlich begründeten Standpunkt des Landesamtes betont hatte: „Wenn aber er als Kunsthistoriker und früherer Angehöriger der SV gefragt werde, dann könne er den Entschluß, in jedem Fall 100 % [der Raumschale] zu rekonstruieren – wenn auch als kühnes Wagnis – durchaus verstehen. ... Man müsse wohl auch unterscheiden, ob man die ‚Residenz als solche‘ wiederaufbauen wolle oder ‚ein Residenzmuseum in der Residenz‘. Da das erstere zweifellos von St. S. Dr. Panholzer beabsichtigt sei, sei dessen Standpunkt... immerhin vertretbar.“

Wie auch gelegentlich heute noch kam es in den ersten Julitagen des Jahres 1957 zu einem politischen Entscheid, der damals, in sensibler Einbeziehung öffentlicher Stimmungslagen, zu Gunsten der weitgehenden Rekonstruktion ausfiel.¹⁶ Gern gepflegtes, „leutseliges“ Eintauchen des Politikers in die Sphäre des Baubetriebes scheint bedeutsam gewesen zu sein.¹⁷ Kennzeichnend war auch das letztlich schlagende Diktum des Staatssekretärs Panholzer, „dass er die Residenz nicht für Kunsthistoriker und Kritiker wiederaufbaue, sondern für das bayerische Volk.“ Die aktuelle – positive – Einschätzung der damals getroffenen konservatorischen Entscheidungen hat Johannes Erichsen, gegenwärtiger Präsident der Schlösserverwaltung, in einem parallel zu diesem Text entstandenen Katalogbeitrag dargestellt.¹⁸

Eine weitere wesentliche Voraussetzung für diese, im Übrigen ja auch recht aufwändigen Rekonstruktionsarbeiten war eine leistungsfähige Ausführungsfirma. Es kann im

Nachhinein als Glücksfall gewertet werden, dass ein Familienbetrieb – besser gesagt zwei aus einer Werkstatt hervorgegangene Betriebe mit sich ergänzender Schwerpunktsetzung – die Chance erhielt, über bald 30 Jahre eine ähnlich zentrale Position einzunehmen, wie sie bereits die im Schloss tätigen Stuckkünstler des 18. Jahrhunderts eingenommen hatten. Es handelte sich um die Firmen Josef Schnitzer [Abb. 5] aus Buching bei Füssen¹⁹ und jene seines Bruders Jakob Schnitzer aus Augsburg. Übelmeinende Betrachter hätten von einer Monopolstellung sprechen können.

Dem möglichen Nachteil überhöhter finanzieller Forderungen stand die Chance einer langfristig angelegten Einarbeitung stabil eingesetzter Kräfte in sonst nur noch selten praktizierte Handwerkstechniken gegenüber, und zwar im fortgesetzten Dialog mit den Originalbeständen, an deren Niveau man sich heranarbeiten wollte. Das Risiko einer vielleicht zu wenig sorgfältigen Orientierung an der Originalsubstanz oder überschießender Gestaltungsfreude sei allerdings nicht verschwiegen.²⁰ Hier waren die – zahlenmäßig geringeren, doch frei von wirtschaftlichen Zwängen nur der Qualität verpflichteten – Kräfte der Schlösserverwaltung gefordert. Nicht zuletzt galt dies auch für die Architekten und unterstützenden „Bauführer“ der Residenzbauleitung, die von ihrem Schreibtisch bis zur Baustelle oft nur ein paar Meter zu laufen hatten. Sie erlebten den Werkprozess hautnah mit und konnten im Bedarfsfall wirksam intervenieren. Auch die Angemessenheit finanzieller Forderungen war bald recht sicher einzuschätzen. Im Konfliktfall hätte der Verlust des Auftrags schließlich doch gedroht – und das wurde bei der immer wieder bezeugten emotionalen Bindung der Ausführenden an „ihr“ reifendes Lebenswerk in der Residenz tunlichst vermieden.

Die moderne Bauverwaltung hat die meisten Kontrollfunktionen auf hoch bezahlte externe Fachberater und anonyme Vergabestellen verlagert. Wenn dann der Planungsaufwand exponentiell steigt und rasch wechselnde Zufallspartnerschaften auf der Ausführungsebene erzeugt werden, wirkt sich dies noch mehr zu Lasten der behandelten Baudenkmäler aus.

Die Versuchsanordnung vom Sommer 1957 und die Sonderrolle von Richard Brinz

Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Stuckdecken in den Reichen Zimmern war das Spiegelkabinett (Raum 61) [Abb. 4],²¹ ein relativ kleiner Raum am Westende der Flucht, dessen Umfassungsmauern zusammen mit knapp 50 % der Gewölbeansätze dem Feuer standgehalten hatten. Westlich grenzte das zur Präsentation erhaltener Kleinbilder vorgesehene Miniaturenkabinett (Raum 62) an. Die Umriss- und Ornamentik wurden nach Diaprojektionen auf dem glatt ergänzten und quadrierten Deckenputz aufgezeichnet, wobei einige historische Aufnahmen aus der Literatur und dem Bildarchiv der Schlösserverwaltung sich recht aufschlussreich mit einer Serie von Sicherungsaufnahmen, die unmit-

telbar vor der Zerstörung entstanden waren [Abb. 3], ergänzen ließen. Josef Schnitzer selbst hat nach eigener Aussage jenes Achtel der Deckenfläche einschließlich figürlicher Elemente ab Juli 1957 stuckiert [Abb. 6], das für die Konzeptfindung zur Fortsetzung der Arbeit grundlegend war.²² Die Grundsatzentscheidung zur möglichst originalgetreuen Rekonstruktion des Zimmermann-Stucks der Reichen Zimmer war kurz zuvor bereits gefallen. Nachdem die Deckenrekonstruktion des Spiegelkabinetts vom handwerklichen Standpunkt aus untadelig ausfiel, wurden auch die Aufträge für die Rekonstruktion der Decken des Miniaturenkabinetts und des östlich an das Spiegelkabinett angrenzenden Paradeschlafzimmers der Reichen Zimmer (Raum 60) erteilt. In beiden Fällen kamen die Arbeiten bis Mai 1958, also noch vor Wiedereröffnung des ersten Bauabschnitts des Residenz-museums, zum Abschluss. Die übrige, sich unmittelbar anschließende Stuckrekonstruktion in den Reichen Zimmern wurde von der Firma Josef Schnitzer bis 1964 ausgeführt.²³

Der obere Raumabschluss des repräsentativsten Saales in den Reichen Zimmern (Raum 60) stellte besondere, mit jenen des Spiegelkabinetts nicht zu vergleichende Anforderungen, war hier doch ein anspruchsvolles allegorisches Programm in feinstem Flachrelief zu realisieren, dessen Plastik auch den gerade im Figürlichen besonders erfahrenen J. B. Zimmermann herausgefordert hatte. Der Augsburger Bildhauer Richard Brinz²⁴ wurde mit dieser Aufgabe betraut [Abb. 7] – zunächst wohl als ein Nachunternehmer der Firma Schnitzer, später selbständig von der Residenzbauleitung beauftragt. Seine Leistung ergänzte die Gliederung der Decken mit ihren geschwungenen Profilierungen, Brokatflächen und zwischen vegetabilischen und architektonischen Bildungen changierenden Motiven um tierische, menschliche, aus beidem gemischte und dem antiken Götterhimmel entnommene Gestalten. Fraglos war die vom handwerklichen Standpunkt her besonders anspruchsvolle und in kürzester Frist realisierte ornamentale Raumdekoration, die Josef Schnitzer und seine Firma auf gut 750 m² Deckenfläche in den Reichen Zimmern realisiert haben, eine Ausnahmeleistung. Sie bewegte sich aber dennoch in jenem Rahmen, der einem bauhistorisch geschulten Raumgestalter der 1880er Jahre auch abverlangt worden wäre.

Die detaillierte Ausprägung des inhaltlich zu interpretierenden, zum Betrachter sprechenden Raumkunstwerks, also des figuralen Deckenschmucks, den vor allem Richard Brinz auszuführen hatte, griff in ihrem Anspruch über kunsthand-

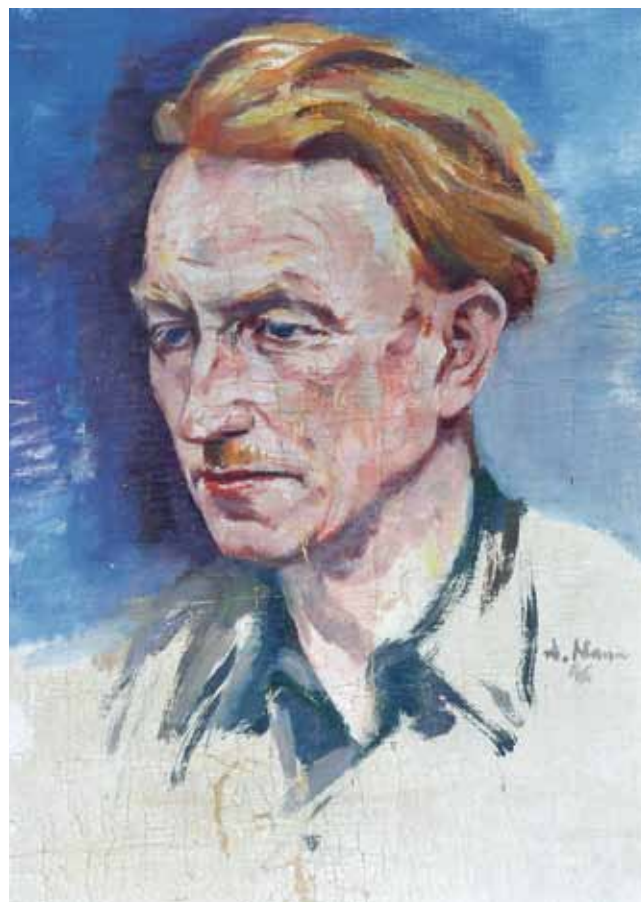


Abb. 6: Musterbearbeitung der Deckenhohlkehle des Spiegelkabinetts (Raum 61) durch Fa. Schnitzer, Juli/August 1957. Gut sichtbar sind die lockeren Vorzeichnungen auf dem Grundputz, der – in Ergänzung spärlicher Originalbestände – mit Rahmen- und Rankenwerk bereichert wird.

Abb. 7: Porträt von Richard Brinz (1898–1970) des Malers A. Mann, 1946 (Erben nach Richard Brinz, Augsburg)

Abb. 8: Motiv „Wahrheit und Falschheit“, Deckenstück des Konferenzzimmers (Raum 59) der Reichen Zimmer, J. B. Zimmermann, um 1731 (Aufnahme: Otto Aufleger, 1893, aus AUFLEGER/ TRAUTMANN, Reiche Zimmer, 1893, Tafel 15)

werkliches Niveau hinaus. Da die vorliegenden Fotos, in der extremen Vergrößerung auf den Maßstab 1 : 1, nur die wesentlichen Umrisse und Binnenzeichnungen boten, war der ausführende Meister auch als Formerfinder – also künstlerisch – gefordert, wollte er jenes Qualitätsniveau erreichen, das die teilweise doch noch umfassend erhaltene Schnitzerei der Wandpaneele vorgab. Das Ziel, die einstige Qualität des Kaiserappartements von 1737 auch an den gravierenden Bruchstellen, eben den Deckenflächen, zurückzugewinnen, unterschied sich grundlegend von der gleichzeitig geübten Vorgehensweise Fritz Häberleins im Antiquarium.²⁵ Er gab die – im Vergleich mit Zimmermanns Figurenbildungen – ähnlich raffiniert gemalten figurativen Teile der Grotteskenmalerei des späten 16. Jahrhunderts bewusst nur schemenhaft, in stilisierender Verkürzung wieder.

Ein Vergleich der von Brinz ausgeführten bildlichen Motive an den Decken der Reichen Zimmer mit den im Foto überlieferten Vorlagen lohnt besonders im so genannten Konferenzzimmer (Raum 59) [Abb. 10], wo sich der ikonographische Gehalt des Deckenstücks, gemäß der besonderen Rolle des Gemachs als Ort der hohen Politik, besonders verdichtet. Greift man wiederum ein Beispiel an ausgezeichnete Stelle heraus, fällt die Allegorie des Kampfes zwischen Wahrheit und Falschheit in den Blick [Abb. 8], die sich über dem Schreibtisch des Fürsten, zentral im westlichen Deckenfeld befindet.²⁶ Eine weibliche Gestalt mit strahlender Lampe schreitet über einen liegenden Männerakt mit Schlangehaar hinweg, der sich eine Maske mit lieblichen Zügen vor das Gesicht hält. Die stimmige Proportionierung der Figuren, das räumliche Verhältnis zueinander, die Vollzähligkeit aller Attribute und die flächig aufgefassten Gewandpartien – speziell jene der freizügigen „Wahrheit“ – sind in der modernen Rekonstruktion [Abb. 9] sicher getroffen. Beim näheren Blick auf die Details – etwa bezogen auf die Mimik der Figuren, Geschlechtsmerkmale, ein letztes Maß an Eleganz der Ponderierung – fallen die Neuschöpfungen dagegen merklich ab.²⁷ Man spürt den Konflikt zwischen der möglichst genauen Einpassung der Gestalten in die gegebene Ornamentik und die bindende Vorlage auf der einen und der persönlichen Handschrift des Reliefkünstlers auf der anderen Seite. Vielleicht liegt das so erzeugte leichte Unbehagen auch an dem zwangsläufigen Kontrast zwischen

routiniert entfalteter Ornamentik (Schnitzer) und eher tastend eingefügter Figürlichkeit (Brinz). Macht man sich die Dimension der beschriebenen Unschärfen im Vergleich mit dem auf solche Weise wieder lesbar gemachten Raumkunstwerk bewusst, und zwar in angestammtem Sinngehalt und ursprünglicher Fülle, fällt eine kritische Bewertung wahrlich schwer.

Zusammenfassung

Die Weiterexistenz der Reichen Zimmer der Münchner Residenz über den 25. April 1945 hinaus, und zwar in aller Pracht [Abb. 10], ist nur bedingt fachlichen Entscheidungen zu verdanken. Sie ist, zumindest in ihrem auslösenden Impuls, dem politischen Instinkt und der pfiffigen Durchsetzungskraft eines Landespolitikers geschuldet, der sich durch eine fraglos eindrucksvolle Handwerksleistung davon überzeugen ließ, dass ein zentraler architektonischer Schatz seiner Heimat, der widrigen Zeitläuften zum Opfer gefallen war, reproduzierbar sei. Dass dies, zumindest in den bis 1958 fertig gestellten Räumen (Spiegelkabinett, Miniaturenkabinett und Paradeschlafzimmer) unter Rückführung wesentlicher Teile des Schnitzwerkes und des gesamten Mobiliars sowie zugehöriger Accessoires, erfolgen konnte, macht diesen Teil des vielschichtigen Wiederaufbauunternehmens in der Residenz auch unter Anlegung heutiger denkmalpflegerischer Maßstäbe vertretbar. Das unbefriedigende Erscheinungsbild der unter Auslassung wesentlicher Elemente (Täfelung, figürliche Eckakzente der Decke, Öfen, Kamine mit Spiegelaufsätzen und Supraporten) rekonstruierten Effnerzimmer (Räume 55 und 56) der Residenz gibt dem beschriebenen ganzheitlichen Ansatz Recht. Wenn sich allerdings in späteren Phasen des Wiederaufbaus die entwickelte historisierende Formkunst sowohl der Stuckateure als auch der planenden Raumgestalter in wenig bis gar nicht mehr auf eindeutige Quellen gestützte Rekonstruktionen vorwagte – der Kaisersaal von 1985 ist hierfür das viel zitierte Beispiel – dann wurden jene Grenzen eindeutig durchbrochen, welche die Charta von Venedig 1964 in ihren Artikeln 9 und 12 festgeschrieben hat.

Wenn schon die in Artikel 9 der Charta geforderte Ablesbarkeit von Ergänzungen an den sechs Jahre vorher rekonstruierten Decken im kostbarsten Fürstenappartement der Residenz nicht wie gefordert gegeben ist, so soll wenigstens die Klärung ihres Entstehungsprozesses, die Namhaftmachung der ausführenden Kunsthandwerker Josef Schnitzer und Richard Brinz sowie die Darlegung der zur Rekonstruktion führenden Entscheidungsprozesse – kurz dieser Vortrag – erhellend wirken.



Abb. 9: Rekonstruierter Deckenstück (Mitte westlicher Deckenrand) des Motivs „Wahrheit und Falschheit“, Ornamentik und Rahmenwerk: Firma Josef Schnitzer, Buching, figürliche Teile: Bildhauer Richard Brinz, Augsburg. Die Ausführung erfolgte Oktober 1959–März 1960 (Aufnahme November 2008, Bayerische Schlösserverwaltung)



Abb. 10: Konferenzzimmer der Reichen Zimmer (Raum 59) nach Abschluss der Rekonstruktion, Blick nach Westen; am oberen Bildrand ist das Stuckmotiv „Wahrheit und Falschheit“ erkennbar (Foto: Bayer. Schlösserverwaltung)

Literatur

- Otto AUFLEGER (Fotos), Karl TRAUTMANN (geschichtliche Einleitung), *Die Reichen Zimmer der Königl. Residenz zu München*, München 1893.
- Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hrsg.), mit Beiträgen von Rudolf ESTERER, Ernst GALL, Luisa HAGER, Otto HERTWIG, Sepp HUF und Alfred KIEFER, *Festschrift zur Eröffnung des Fest- und Konzertsaaes in der Münchner Residenz*, [München 1953].
- Georg BÖTTGER, *Die Innenräume der Königl. Alten Residenz in München*, München 1893–1895.
- Wolfgang BRAUNFELS, François Cuvilliers: Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko, München 1986.
- Herbert BRUNNER, Gerhard HOJER, Lorenz SEELIG und Sabine HEYM (Bearbeiter), *Residenz München: Amtlicher Führer*, München 1996.
- Johannes ERICHSEN, *Wiederaufbau und Rekonstruktion am Beispiel der Münchner Residenz*, in: Winfried NERDINGER (Hrsg.), *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Architekturmuseum der TU München, München 2010, S. 168 ff.
- Rudolf ESTERER, *Der neue Fest- und Konzertsaal im Wiederaufbau der Münchner Residenz*, in: Bayerische Verwaltung..., 1953, S. 6 ff.
- Kurt FALTSHAUSER (Hrsg.), mit Beiträgen von Johannes ERICHSEN, Sabine HEYM, Otto MEITINGER, Hermann NEUMANN, Amanda RAMM, Gerd Uwe SCHATZ und Tino WALZ, *Die Münchner Residenz: Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau*, München 2006.
- Susanne FLEISCHNER, „Schöpferische Denkmalpflege“: Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege (Beiträge zur Denkmalpflege und Bauforschung, Bd. 1), Münster 1999.
- Joachim GLATZ, Rudolf Esterer und die Schöpferische Denkmalpflege, in: Ingrid SCHEURMANN (Hrsg.), *ZeitSchichten: Erkennen und Erhalten, Denkmalpflege in Deutschland*, Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Residenzschloss Dresden, München 2005.
- Henriette GRAF, *Die Residenz in München: Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximian I. bis Kaiser Karl VII.*, München 2002.
- Otto HERTWIG, *Betrachtungen zum weiteren Wiederaufbau der Residenz*, in: Bayerische Verwaltung..., 1953, S. 13 ff.
- Otto MEITINGER, *Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste*, (Oberbayerisches Archiv Bd. 92), München 1970.
- Otto MEITINGER, *Das erste Jahrzehnt des Wiederaufbaus der Münchner Residenz: ein Zeitzeugenbericht*, in: Kurt FALTSHAUSER (Hrsg.), *Die Münchner Residenz*, 2006, S. 192 ff.
- Hermann NEUMANN, *Zerstörung – Wiederaufbau – Instandsetzung*, in: Sabine HEYM, Susanne DE PONTE, Hermann NEUMANN, *Das Cuvilliers-Theater*, München 2008, S. 142 ff.

- Erwin SCHALKHAUSSER, Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts (Oberbayerisches Archiv Bd. 81/82), München 1957.
- Waltraud SCHILLING, Leben und Werk von Josef Schnitzer Junior, [Privatdruck nach 1984].
- Georg Friedrich SEIDEL, Die königliche Residenz in München, Leipzig 1980.
- Hans THOMA (Bearb.), Residenz München: Amtlicher Führer, München 1937.
- Christina THON, J. B. Zimmermann als Stukkator, München 1977.
- Tino WALZ, Otto MEITINGER, Toni BEIL, Die Residenz zu München: Entstehung, Zerstörung, Wiederaufbau (Bavaria Antiqua der Bayerischen Vereinsbank), München 1987.
- Tino WALZ, Untergang und Neubeginn: Die Rettung der Wittelsbacher Schatzkammer, der Wiederaufbau der Münchner Residenz und andere Erinnerungen aus meinem Leben, München 2003.
- Tino WALZ, Unter dem Zeichen des Phoenix: Zerstörung und früher Wiederaufbau der Münchner Residenz, in Kurt FALTSHAUSER (Hrsg.), Die Münchner Residenz, 2006, S. 152 ff.
- ⁷ ESTERER, Konzertsaal, 1953, S. 6 ff.
- ⁸ ERICHSEN, Rekonstruktion, 2010, S. 169 f.
- ⁹ MEITINGER, Das erste Jahrzehnt, 2006, S. 192 ff. Zum Cuvilliés-Theater beachte man NEUMANN, Instandsetzung, 2008, S. 142 ff.
- ¹⁰ SCHALKHAUSSER, Münchner Schule, 1957, passim.
- ¹¹ Vgl. AUFLEGER/TRAUTMANN, Die Reichen Zimmer, 1893, auch FALTSHAUSER, Residenz, 2006, S. 75 ff. und, bezogen auf den Architekten, BRAUNFELS, Cuvilliés, 1986, passim.
- ¹² Otto Hertwig, der damalige Leiter der Bauabteilung, hat sich schon 1953 überaus skeptisch über die Rekonstruierbarkeit des Deckenstucks der Reichen Zimmer geäußert: „... von den berühmten Räumen Cuvilliés' wird nur die Ahnengalerie mit dem anschließenden Porzellankabinett ... ziemlich in den früheren Zustand gebracht werden können. In den darüberliegenden ‚Reichen Zimmern‘ ist aber das den Eindruck stärkstens mitbestimmende Raumelement der vergoldeten Stuckdecken J. B. Zimmermanns unwiederherstellbar vernichtet“ (HERTWIG, Wiederaufbau, 1953, S. 15 f.).
- ¹³ Geeignete Bildquellen boten u. a. SEIDEL, Königliche Residenz, 1880 (allerdings nur wenig zuverlässige Stiche), AUFLEGER/TRAUTMANN, Die Reichen Zimmer, 1893 (Fotos); BÖTTGER, Innenräume, 1893–95 (Fotos des Spiegelkabinetts in der 2. Lieferung, Blatt 11 und 4. Lieferung, Blatt 34; das als „Wohnzimmer“ geführte Konferenzzimmer – das heutige Nr. 59 – ist in der 4. Lieferung auf Blatt 31 im Überblick wiedergegeben).
- ¹⁴ Beispielsweise MEITINGER, Das erste Jahrzehnt, 2006, S. 211.
- ¹⁵ Exponent der Rekonstruktionsgegner war der Kunsthistoriker Herbert Brunner (1922–1973), zuständiger Museumsreferent der Schlösserverwaltung, der mit einem Memorandum bezüglich der Restaurierungsarbeiten in den Reichen Zimmern der Residenz am 26. 6. 1957 hervortrat. Kernsätze des Textes sind: „Es erhebt sich die Frage, wieweit geht die Möglichkeit einer Ergänzung, ohne daß die Möglichkeit der Fälschung berührt wird? ... Es wird sich um eine als alter Befund vorgetäuschte Neuausstattung handeln, selbst, wenn die Ergänzungen an Stuck und Schnitzerei in einem herauszugebenden Amtlichen Führer gekennzeichnet sind. Denn nicht jeder Besucher wird [ihn] benötigen. ... Wird der Tatbestand doch zur Kenntnis genommen, dann ist die Verallgemeinerung unausbleiblich. [Darunter] leidet das, was an Originalem überkommen ist und noch heute den Ruhm des ‚Raumkunstmuseums‘ ausmachen wird. Die Residenz München wird und soll wieder Museum sein. Als Museum ist sie ein Institut der Bildung, d. h. der Wissenschaft. Sinn der Wissenschaft ist letztlich und endlich die Wahrheit. Was hier gemacht würde, ist Nachahmung und daher nicht museumswürdig.“ Als Resümé stellt Herbert Brunner fest: „Alle zu ergänzenden Teile müssen sichtbar als Ergänzung gekennzeichnet, d. h. aus der originalen Umgebung abgesetzt werden. Bei Räumen, von denen alle wesentlichen Teile bis auf geringfügige Reste verloren sind, muß eine Vortäuschung des ehem. Zustandes unterbleiben“ (Gesamtdokumentation zum Wiederaufbau der Residenz im Archiv der Residenzbauleitung – Akt O/221.17 Nr. 49/11).
- ¹⁶ Es wurde aus der Kopie eines Dokumentes vom 6. 7. 1957 (siehe Anm. 15) zitiert. Mit dem Ende der legendären Viererkoalition aus SPD, FDP, BP und BHE am 8. 10. 1957 endete auch die Amtszeit von Staatssekretär Panholzer. Ein fünf Wochen später an das Finanzministerium gerichtetes Schreiben der Schlösserverwaltung, in dem erhebliche Kostenmehrungen durch die Anordnungen des abgetretenen Staatssekretärs dargelegt wurden, konnte nichts mehr verhindern – waren doch die Arbeiten schon
-
- ¹ Eine umfassende Untersuchung zur Baugeschichte – etwa in der Art von Goerd Peschkens „Das königliche Schloss zu Berlin“ von 2001 – liegt für die Münchner Residenz noch nicht vor. Die frühe Baugeschichte wurde mit MEITINGER, Neuveste, 1970, umfassend dargestellt. Zur Funktionsgeschichte des 17. und frühen 18. Jh. liegt die Untersuchung von GRAF, Hofzeremoniell, 2002 vor. Als eine aktuelle Zusammenschau der Baugeschichte mit verschiedenen Aspekten von Zerstörung und Wiederaufbau erschien FALTSHAUSER, Residenz, 2006. Näher am Geschehen sind Grundgedanken zum Wiederaufbau, zusammengefasst in WALZ, Wiederaufbau, 1987. Die wichtigste, auch ältere Literatur ist im „Amtlichen Führer“ von BRUNNER, 1996, nachgewiesen.
- ² Vgl. hierzu SCHALKHAUSSER, Münchner Schule, 1957, speziell S. 27 ff.
- ³ Mit einer Anordnung des Präsidenten Dehler vom 8. 5. 1944 erfolgte die Einrichtung der entsprechenden „Dienststelle des Bauamts in der Residenz“ – Hauptverwaltung der Bayerischen Schlösserverwaltung, Registratur, Akt 323/2/2. Details zur Organisation der Dienststelle regelt eine Notiz des Finanzministeriums vom 25. 5. 1944, die in der Gesamtdokumentation zum Wiederaufbau der Residenz im Archiv der Residenzbauleitung – Akt O/221.17 Nr. 49 – enthalten ist.
- ⁴ Am ausführlichsten hat sich bisher FLEISCHNER, Schöpferische Denkmalpflege, 1999 mit der Person und denkmalpflegerischen Theorie des Architekten auseinandergesetzt. Auch der Beitrag von Joachim GLATZ, Rudolf Esterer, 2005, S. 142 ff. würdigt kritisch Aspekte seines Schaffens. Der (selektierte) Nachlass Esterer befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (Abt. V – Nachlass Rudolf Esterer). Die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen hat im November 1979 in einer internen Schrift des 100. Geburtstags ihres ersten Nachkriegspräsidenten gedacht; hier findet man auch Kopien einiger seiner Diskussionsbeiträge zur Denkmalpflege.
- ⁵ Eine Art Autobiographie mit Exkursen zu verschiedenen kulturellen Fragen liegt vor mit WALZ, Untergang und Neubeginn, 2003. Aufschlussreich ist auch der Beitrag WALZ, Phoenix, 2006, S. 152 ff.
- ⁶ Über die fraglichen Leistungen des auch als Freskant erfolgreichen Meisters informiert THON, Zimmermann, 1977, speziell zur Residenz auf S. 59 ff.

weit gediehen und stand der Eröffnungstermin des Museums vor der Tür.

¹⁷ Waltraud Schilling überliefert folgende Anekdote des später führenden Stuckateurs beim Wiederaufbau: „Während der Restaurierung der Hofkapelle [Frühsommer 1957, sicher vor Juli] wurde Josef Schnitzer zu einer Besprechung der Bauleitung zitiert. Staatssekretär Panholzer war anwesend, er fragte ‚Sind Sie der Schnitzer? ‚Ja!‘, darauf Panholzer ‚Der Doktor Voll (Gerichtspräsident) sagte mir, dass Sie so gut stuckieren können‘. Darauf meinte ich ‚Ich würde Ihnen gern ein Muster liefern!‘ Darauf Panholzer: ‚Muster brauch‘ ich von Ihnen keins, Sie stuckieren mir die ganze Residenz!‘. Josef Schnitzer hat nicht viel erzählt von seiner Arbeit, aber diese Geschichte erzählte er gerne mit leuchtenden Augen und verwundertem Stolz.“. Gerade der etwas naive Vortrag macht den bodenständigen Auftritt des Politikers glaubhaft. SCHILLING, Josef Schnitzer, nach 1984, S. 47.

¹⁸ ERICHSEN, Rekonstruktion, 2010, auf unseren Fall bezogen S. 169 f. Auch auf den oben dargestellten Konfliktfall wird hier ausführlich eingegangen. Konkret zu Panholzers Aktivitäten: „Im Nachhinein muss man ihm wohl dankbar sein für das Machtwort, das die Bedenken der Fachleute zum Schweigen brachte“ (selbe Quelle, S. 171 oben).

¹⁹ Eine im Privatdruck herausgebrachte Dokumentation liefert die wesentlichen Informationen über Josef Schnitzer (1915–1984) und sein Schaffen: Einer Stuckateursfamilie entstammend – der gleichnamige Vater hatte 1913 den Betrieb in Buching bei Füssen gegründet – übernahm Josef Schnitzer 1951 die Leitung. Der etwas ältere Bruder Jakob (* 1911) gründete seinen eigenen Betrieb in Augsburg, dessen Sohn Bruno, derzeit Seniorchef, übernahm nach Josef Schnitzers Tod auch die Buchinger Firma. Das Unternehmen ist in vierter Generation noch heute mit gut 35 Mitarbeitern tätig. Neben der über 26 Jahre dominierenden Tätigkeit in der Münchner Residenz ist Josef Schnitzer auch der größte Teil der Stuckrekonstruktionen beim Wiederaufbau des Schlosses Bruchsal (1966–1970) zu verdanken; an sakralen Werken sind die Münchner Asamkirche, die Klosterkirche Otto-beuren und der Dom zu Passau sowie St. Ulrich in Kreuzlingen hervorzuheben (SCHILLING, Josef Schnitzer, nach 1984). Das Kulturamt der Stadt Füssen hat sich des Schaffens der heimischen Stuckkünstler besonders angenommen, letztmals in einer Ausstellung „Modelle der Stuckateure Josef Schnitzer Vater und Sohn“, die vom 28. 6. bis 17. 8. 2008 in Füssen stattfand.

²⁰ Bezeichnend ist folgendes Zitat Josef Schnitzers, das W. Schilling überliefert hat: „Manchmal gab es mit studierten Denkmalpflegern kleine Scharmützel. Sepp meinte schmunzelnd: ‚... ich lass‘ sie einfach schwätzen und mach‘ es am Ende doch so wie ich es mir denk‘. Wenn sie dann meine Lösung ausgeführt sehen, dann gefällt es ihnen auch. Viele merken es aber auch gar nicht, dass ich etwas verändert habe“ (SCHILLING, Josef Schnitzer, nach 1984, S. 23).

²¹ Gegeben ist, auch im Folgenden, die Raumnummerierung des „Amtlichen Führers“ von BRUNNER, 1996. Ältere Quellen verwenden auch immer wieder die Raumnummern des „Amtlichen Führers“ von 1937, der neben einer Reihe älterer Abbildungen auch eine recht gute Beschreibung des Vorkriegszustandes der Museumsräume (und nur dieser!) gibt. In dem speziellen Fall handelte es sich dann um Raum 78. THOMA, Residenz München, 1937.

²² Im Rechnungsarchiv der Residenzbauleitung liegen die Auftragsunterlagen vor – nach Abgabe des Angebots vom 24. 6. 1957

über 17800 DM für die gesamte Decke wurde ein erster Teilauftrag über die Musterfläche (1/8 der Auftragssumme) über 2.225 DM am 4. 7. 1957 erteilt; die Schlusszahlung für den gesamten Deckenstück des Spiegelkabinetts wurde am 22. 11. 1957 angewiesen. Titel 730 caa (Museumsausbau Abschnitt 1), Rechnung Nr. 559/1957, Karton 36/5.

²³ Der auf die Ornamentik der Hohlkehle reduzierte Dekor der Effnerzimmer (Räume 55–56) entstand von Oktober 1958 bis Mai 1959 neu. Das Konferenzzimmer (Raum 59) erhielt von Oktober 1959 bis März 1960 den mit Figuren bereicherten, dem Original angenäherten Deckenschmuck. Entsprechend wurde die Decke des Inneren Audienzimmers (Raum 57) von Mitte August 1961 bis Mai 1962 stuckiert. Der mit großen Hermen gezielte Bogen zwischen den beiden Haupträumen der Grünen Galerie wurde von Februar bis Mai 1958 rekonstruiert; dabei lagen etwa 50% an geschädigter Originalsubstanz vor. Der nördliche Teilraum der Grünen Galerie (Raum 58) erhielt von November 1962 bis Mai 1963, der Hauptraum der Galerie von Mai 1963 bis Juni 1964 seine Stuckdekoration zurück (s. SCHILLING, Josef Schnitzer, nach 1984, passim).

²⁴ Die Nichte des Bildhauers, die in Augsburg-Pfersee dessen einstiges Atelierhaus bewohnt, gab die folgenden biographischen Hinweise: Richard Brinz wurde am 22. 8. 1898 in Dillingen geboren. Er erlernte das Bildhauerhandwerk vermutlich in einem Augsburger Betrieb, es war ein Name „Port“ oder ähnlich erinnerlich. Ein Arbeitsschwerpunkt scheint die Keramik gewesen zu sein, die Brinz bei der (1890 gegründeten und heute noch bestehenden) Keramischen Werkstätte Matthäus Pittroff in Augsburg-Neuses fertigte. Auch den eher anspruchslosen Markt der Grabmalkunst galt es zu nutzen. In den Bereich des Restaurierungswesens führte eine engere Zusammenarbeit mit dem Vergolder Hatzelmann, der – wahrscheinlich vermittelt über Jakob Schnitzer – auch in der Residenz aktiv war. Seine Initialen sind, zusammen mit denen von Brinz und Schnitzer, im Deckenstück des Audienzimmers (Raum 57, nördlicher Rand) verewigt. Die im Jahr 1924 mit Barbara Holzmann geschlossene Ehe blieb kinderlos. Richard Brinz verstarb am 26. 3. 1970 in Augsburg; im Archiv der Residenzbauleitung (Chronik 1970) liegen ein recht persönliches, große Wertschätzung ausdrückendes Kondolenzschreiben der Bauamtsleitung sowie die Todesanzeige vor.

²⁵ Hierzu die Beiträge von Heym, S. 28 und Meitingen, S. 205 in FALTLHAUSER, Residenz, 2006. Siehe auch ERICHSEN, Rekonstruktion, 2010, S. 170 oben.

²⁶ Vgl. THON, Zimmermann, 1977, S. 106 und S. 316 (Katalog Nr. 52); zur Datierung S. 253, Anm. 426.

²⁷ Die wenigen im Nachlass von Richard Brinz erhaltenen Arbeiten – zierliche Wachsköpfchen, dekorative Arbeiten für Garten und Heim, manches Zeittypische der Jahre um 1930 – weist auf bescheiden-routinierte, handwerkliche Tüchtigkeit des Ausführenden hin. Eindrucksvoller ist ein Kruzifixus an der Außenwand der Herz-Jesu-Kirche in Augsburg-Pfersee, ein auf 1920 datierbares Frühwerk Brinz‘. Letztlich muss man die Entwicklung der für uns maßgeblichen Handschrift des Reliefkünstlers an seinen späten Schöpfungen für die Residenz überprüfen, was über den Rahmen dieser Untersuchung hinausginge. Auf ein letztes umfangreiches Werk, die für den klassizistischen Thronsaal des Königs (Raum 127) noch kurz vor dem Tod geschaffenen bzw. ergänzten Reliefs nach Motiven des griechischen Dichters Pindar (Hinweis im Beileidsschreiben vom 10. 4. 1970, s. Anm. 22) sei hingewiesen.

Hans Rohrmann

Die Rolle des ornamentalen Stucks in der restaurierten Kirche – Reflexionen über die künstlerische Intention

Der Beitrag greift eine Handvoll Themen im Kontext der Stuck- und vor allem der Stuckfassungsrestaurierung auf, die die kirchliche Denkmalpflege im Erzbistum München und Freising wiederholt und stets beschäftigt. Es handelt sich hier nicht um ein Grundlagenwerk, auch keine vollständige Schilderung gängiger Restaurierungskonzepte, sondern eher um einen Erfahrungsbericht mit verschiedenen Schlaglichtern – hier *Kategorien* benannt und als Vortrag konzipiert.

In der kirchlichen Denkmalpflege des Erzbistums München und Freising nimmt die Stuckrestaurierung zwar nur ein ganz schmales Segment des Aufgabenspektrums ein, nichtsdestoweniger ist sie eine wichtige Komponente. Der rechte Umgang mit der Stuckierung ist oft wie der Schlüssel des Verständnisses für einen Raum und kann auch Stimmgabel sein.

Ich möchte Ihnen in vier Varianten oder Kategorien das Spektrum derzeit möglicher und gängiger restauratorischer Vorgehensweisen an den Oberflächen stuckierter Räume vorstellen und dazu einige Beobachtungen und Anregungen wiedergeben. Die vier Kategorien der Darstellung sind keine feststehenden Parameter, sie sollen in unserem Kontext nur als Hilfsmittel, als Struktur dienen, wohl wissend, dass die Grenzen innerhalb der Kategorien fließend sind.

Kategorie 1: Die erhaltene Erstfassung

Noch immer finden wir in unseren Kirchen Stuckierungen in ursprünglichen Oberflächen der Entstehungszeit. Es gibt sie also noch, die Erstfassungen, die authentischen Materiallichkeiten und die unüberarbeiteten Oberflächen. Der

unbedarfte Kunstbetrachter mag zunächst für selbstverständlich halten, beim Betreten eines altherwürdigen Raumes ein authentisches Kunstwerk erleben zu dürfen. Der Denkmalpfleger wagt es im Allgemeinen schon nicht mehr, daran zu denken, dass ein Raum, eine Stuckierung seit ihrer Entstehungszeit nicht bereits ein- oder mehrmals übergangen, überstrichen, überarbeitet, zerkratzt, überkittet, rückrestauriert, rekonstruiert etc. wurde. Umso mehr freuen wir uns, in einigen Instandhaltungsmaßnahmen der letzten Zeit hier und da praktisch unveränderte Fassungen zu finden, zu analysieren, zu erhalten und pflegen zu können.

Zum Beispiel scheint in der Kirche in Straßbach [Abb. 1 und 2], einer Wallfahrtskirche zur hl. Ottilie im Dachauer Land, einst vom Kloster Indersdorf betreut, noch weitgehend die Erstfassung des Raumes und der Stuckatur erhalten zu sein. Die Kirche ist 1652 errichtet, ab 1716 umgebaut und wohl durch den Haimhausener Stuckator Matthias Heimerl mit Akanthusrankenstuck ausgeziert worden. Sie ist später nur an einigen ganz wenigen Stellen repariert worden (an Wasserschäden, Rissen oder vergleichbaren Bauschäden). Natürlich gibt es Schäden und damit restauratorischen Handlungsbedarf, wie an vielen Bestandteilen der Ausstattung, an den Deckenbildern und beim Stuck, aber auch heute ist der erforderliche Eingriff überschaubar. Im Rahmen einer restauratorischen Pflegemaßnahme soll der Stuck – wo nötig – vorsichtig gereinigt, konserviert und sonst in authentischem Zustand belassen werden.

Wir stellen an solchen Urzuständen fest, dass man zur Art barocker Stuckfassungen durchaus einiges lernen kann, auch wenn derartige Fassungen nach vielen Jahren an Intensität und Bindekraft verloren haben, und auch wenn die einstigen Mordentvergoldungen an den Blattstäben sich bis auf Reste weitgehend aufgelöst haben. Der Charakter des Farbauftra-

Abb. 1: Strassbach, Lkr. Dachau, St. Ottilia, Innenansicht (Foto: Dr. Rohrmann)



Abb. 2: Strassbach, Lkr. Dachau, St. Ottilia, Details der Schäden (Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wiegerling)





Abb. 3: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Innenansicht zum Chor (Foto: Dr. Rohrmann)

ges ist es, die scheinbar selbstverständliche optische Durchlässigkeit, Transparenz, ja sogar Zurückhaltung – aber dennoch Prägnanz – der Polychromie, und darüber hinaus der zwar flotte, malerische Auftrag, der aber nicht zur Flüchtigkeit oder Schlampigkeit mutiert (wie an manchen späteren, barockisierenden Kirchenmalerfassungen). Es sind fast immer wenig besuchte, ruhige Wallfahrtskirchen, in denen wir derartiges finden, Wallfahrts- oder Filialkirchen, denen im Laufe der Jahrhunderte weniger Zulauf vergönnt war, als es die jeweiligen Patronatsherren sich gewünscht oder erwartet hätten. Während Wände und Stuck bei intensiv genutzten barocken Pfarr- und Wallfahrtskirchen durchaus nicht selten sieben bis 15 nachweisbare Farbschichten, jeweils in unterschiedlichem Bestand und Zustand und in unterschiedlichster farblicher Konzeption, von unterschiedlicher Qualität, Einfühlbarkeit und unterschiedlichem Geschick, aber auch oft in ganz kontrastreicher, vom Zeitgeschmack abhängiger Form über sich ergehen lassen mussten, erweisen sich die zurückhaltend genutzten Wallfahrtskirchen – bei aller Problematik der schlechten Nutzung, die sich in Baubestand und Unterhaltfragen auch durchaus sehr nachteilig auswirken kann – als schützender „Dornröschenschlaf“.

Dabei soll jetzt nicht der fälschliche Eindruck erweckt werden, es wäre möglichst eine geringe Nutzung angestrebt oder es sei für den Bestand der Kunstwerke das Beste, wenn sie ungenutzt und ungepflegt seien. Das wirkliche Problem liegt aber darin, dass Überarbeitungen, wenn sie nicht nur pflegender Art waren, dem Kunstwerk als solchem, dem

künstlerischen Wurf ebenso wie den technisch-konservatorischen Gesichtspunkten selten zum Vorteil gereichten. Während der unüberarbeitete Originalzustand noch eine gewisse psychologische Barriere vor deren Überarbeitung geboten hatte, eröffnete jeder Eingriff meistens einen ganzen Reigen von regelmäßig und oft in immer enger aufeinander folgender Reihe stattfindenden Aktualisierungen im jeweiligen Stile der Zeit. Sobald eine Stuckierung „modern“ überarbeitet wird, läuft sie schnell Gefahr, binnen kurzer Zeit abermals „unmodern“ zu sein, so dass die Wahrscheinlichkeit der steten neuerlichen Veränderung und Verbesserung

Abb. 4: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Puttodelail (Foto: Dr. Rohrmann)



(„Verschlimmbesserung“?) größer wird. Das Ganze nimmt dann seinen Lauf und jede Generation arbeitet auf ihre Weise die jeweils als völlig unpassend empfundene Schicht der Vorgängergeneration auf dem Stuck um und dies unter Belastung des eigentlichen Bildwerks, oft unter immer weiterer Entfernung von der einstigen Qualität.

Jede zusätzliche Schicht ist für den Stuck Belastung. Jede zusätzliche Ebene deckt das bildnerische Relief weiter zu, jede sich unterscheidende Schichtzusammensetzung bringt Spannungen oder Ablösungen bis hin zur Absperrung der Diffusion mit sich. Hinzu kommt, dass die Ausführung von Überarbeitungen (selten vom Stuckator vorgenommen) oft unzulänglich war. Instabil gewordene Fassungen oder Schichten führten auf diese Weise zu Problemen. Der Stuck wurde freigelegt – früher oft gleichbedeutend mit „zerkratzt“ – und bildnerisch übergangen. Im äußersten, aber keineswegs seltenen Falle kamen dann im 19. Jahrhundert zunächst noch eher harmlose Kasein- oder Leimfarben, vor allem aber im 20. Jahrhundert dann Zementplomben, Kittmassen und neue experimentelle (vermeintlich fortschrittliche), dispersionshaltige Anstrichsysteme dazu. Damit wurden die Schäden erst so richtig eklatant, die Restaurierungen teuer und man konnte sich irgendwann nur noch den nötigsten Umgang leisten. Entsprechend zeigen sich die Stuckaturen heute oft nicht in einer zugehörigen künstlerischen Stuckfassung, sondern als ziemlich ausgemergelte Ruine.

Bei vorhandenen Erstfassungen haben wir nicht nur die Vorteile der naturgemäß noch zum Kunstwerk passenden Farbigkeit und höheren Barriere gegenüber interpretatorischen farblichen Eingriffen. Vor allem haben wir dabei den Vorteil, dass alle Überarbeitungsproblematiken wie Zerkratztsein, Farbrückstände, Verlegung kein Thema sind. Es ist damit sogar die preisgünstigere Situation. Denn nirgends wenden wir so viel Geld auf wie für die Schäden aus vorangegangenen problematischen Restaurierungen.

Als zweites Beispiel soll die Kirche in Johanneck [Abb. 3 und 4] dienen, zwischen Schweitenkirchen und Pfaffenhofen an der Ilm ziemlich nahe an der Autobahn zwischen München und Nürnberg gelegen. Auch diese vormalige Wallfahrtskirche ist in ihrer Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte zurückgegangen. An Ausstattung erhielt die Kirche meist zweit- oder drittverwendete Altäre, darunter ganz hervorragende Stücke von Philipp Dir aus dem Freisinger Dom. Die

Abb. 5: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Löwendetail (Foto: Dr. Rohrmann)



Stuckierung von etwa 1713 wurde lange dem Freisinger Nikolaus Liechtenfurner zugeschrieben. Sie wurde nur wenige Jahre nach ihrer Entstehungszeit, noch im ursprünglichen barocken Farbkanon überarbeitet. Hier haben sich nun zwei barocke, voneinander kaum abweichende Fassungen der Barockzeit bis in unsere Zeit erhalten. Die zweite Fassung hat im Unterschied zu ersten nur leicht gedecktere Farbtöne, lässt in Teilen aber die erste Fassung sichtbar stehen. Die mehrmals erneuerte und veränderte Ausstattung ließ die Stuckierung stets im Wesentlichen unangetastet.

Es ist eine Stuckierung, deren Oberfläche nur zunächst pauschal zu beschreiben ist mit „weißem Stuck, teils ornamental, teils figürlich, vor in Ocker und rötlichen Tönen gehaltenen Rücklageflächen“. Je näher man hinsieht, je mehr man den Raum auf sich wirken lässt, desto mehr wird deutlich, dass wesentlich mehr dahinter steht. Es ist nicht einfach ein kalkweiß gefasster Stuck mit einzelnen Reliefs, Hinterschneidungen und Schattierungen. Vielmehr ist es ein ganz ausgeklügeltes Spiel von Oberflächen und Oberflächenbeschaffenheiten, zunächst natürlich ein Spiel von Relief zu flachen Rücklagen, von erhabener Plastik zu reliefhaftem Ornament. Bei genauer Betrachtung fällt aber auf, dass durchaus weitere Ebenen eingebaut sind. Mit Punzierungen und Riefelungen sind zusätzliche schattende, die Tiefenwirkung steuernde Elemente hervorgebracht. Es ist auch ein Spiel zwischen gefassten und ungefassten, zwischen weißen und farbigen Flächen, zwischen gepunzten und glatten Flächen, von Erhabenem zu mehrschichtig und unterschiedlich gewichteten Rücklagen. Die Erlebbarkeit der Schichtungen wird mit plastischen Virtuositäten unterstützt, Schichtungen, die teils mit und teils ohne Schattierungen funktionieren. Besonders wichtig ist es mir, darauf hinzuweisen, was ich Ihnen mit dem hier angeschnittenen plastischen Löwen [Abb. 5] vermitteln möchte. Es ist nicht ein stuckierter Löwe, der überfasst ist, d. h. auf dem eine Kalkschicht mit einer bestimmten Farbigkeit und Dicke liegt. Vielmehr wird hier mit der Fassung gleichsam noch modelliert, um die Plastizität – und die Erfahrbarkeit derselben – zu unterstützen.

Stuckierungen bei erhaltener Erstfassung sind nicht nur die mithin beeindruckendsten, ja faszinierendsten Zeugnisse der Kunst. Denkmalpflegerisch erfordern sie zugleich die einfachsten Konzepte. Es steht auch hier außer Zweifel, dass der erste – auch im Kostenansatz berücksichtigte – Ansatz einer Pfarrgemeinde oder eines nicht so ganz erfahrenen bauleitenden Architekten der Neutünchung im Sinne einer „Wiederholungsfassung“ gilt. Selbst einzelne Kirchenmalerbetriebe scheuen nicht davor zurück, Erstfassungen einfach zu übertünchen – ein wirklich leidvolles Thema, zu dem eine ganze Handvoll aktueller Beispiele genannt und diskutiert werden könnte.

Nachdem die Bedeutung herausgestellt ist, die Sensibilität vermittelt, die Seltenheit und Wichtigkeit der noch erhaltenen Erstfassung erklärt und die Qualität veranschaulicht wurde, also die Pfarrgemeinde motiviert ist, ist die Vorgehensweise hier relativ einfach: Meistens genügt eine Reinigung des Fassungsbestands, eine punktuelle Festigung und Reparaturen in Teilbereichen (z. B. an Verlusten durch Wasserschäden). Einzelne verlorene Stuckteile können durch den Stuckator, soweit es der Rapport als Erkenntnisgrundlage zulässt, ergänzt werden. Es bedarf einer Retusche von



Abb. 6: Klosterkirche Rott am Inn, St. Marinus und Anianus, Außenansicht (Foto: Achim Bunz)



Abb. 7: Klosterkirche Tegernsee, St. Quirinus, Innenansicht, (Foto: v. d. Mülbe)

Fleckigkeiten oder Unregelmäßigkeiten. Damit kann der Bestand erhalten, gepflegt und fortgeschrieben werden.

Kategorie 2: Die Neufassung nach Befund

Meistens sind die zum Bildwerk gehörende Erstfassung und damit die zur künstlerischen Intention gehörende Polychromie nicht mehr erhalten. Es sind die benannten sieben bis 15 Überarbeitungen. An dieser Stelle bietet es sich an zu vergegenwärtigen, woraus der Stuck besteht: der Putzgrund, die in Putz oder Stuck angelegte Grundstruktur, die Gliederung des Raumes; eine Quadratur, eine Felderung, oder vielleicht Rahmzüge; die Stuckkerne für plastische Ausformungen; die Ausformungen und Ornamente in Feinstuck; die Oberflächenbeschaffenheit in verschiedenen Rauheits- und Lichtbrechungsgraden; von der gekörnten oder Rauputz-Oberfläche bis hin zur hoch verdichteten Stuckglätte; die bewusst vermiedene Fassung, Abfassung in pigmentierter oder gefärbter Lasur; vielleicht eine Bemalung, ein Poliment, eine Vergoldung. Unter Einsatz dieser Bestandteile und Hilfsmittel entsteht durch die ikonografische Vorgabe und die künstlerische Inspiration und Fertigkeit das Kunstwerk.

Die meisten der vorangegangenen Erneuerungen, Renovierungen, Restaurierungen waren als Behandlung des Raumes insgesamt über alle Flächen genauso wie über den Hauptbestand des Stuckkunstwerks einfach summarisch

hinweggegangen und haben das eigenständige Bildwerk als eigene Gattung ignoriert. Der Stuck wurde im Grunde genommen wie ein erhabenes Stück Wand behandelt, d. h. überstrichen, überfasst, bestenfalls in unterschiedlicher Farbigkeit abgesetzt. Es war nichts anderes als eine Beschichtung, damit insgesamt ein neuer, anderer Raumeindruck entstehen konnte. Vom Kunstwerk Stuck hat man sich eigentlich mit jeder Schicht immer weiter entfernt. Um die

Abb. 8: Klosterkirche Altomünster, St. Alto, Innenansicht (Foto: Achim Bunz)



künstlerische Intention zu berücksichtigen, muss nach Möglichkeit der Einstieg in die Restaurierung einer Stuckierung des Raumes zunächst die Befundung im Rahmen einer restauratorischen Voruntersuchung umfassen. Dabei sind folgende Erkenntnisse wünschenswert:

- die vormalige Schärfe, das Relief, die Gratigkeit der Stuckierung,
- die Oberflächenbeschaffenheit (rau, geglättet etc.),
- die Farbigkeit und Art der Zusammensetzung,
- die Art des Farbauftrags: Lasur, deckend, mit Pinseltextur oder gleichmäßig,
- Ist es eine Fassung oder eine Bemalung?
- Vergoldungen, Schattierungen etc.

Wir müssen zur Stuckierung auch folgende Fragen stellen:

- Was steht dahinter?
- Was bedeutet die Art der Gestaltung, wo nimmt sie ihre Hintergründe, wo ihre Aussagen her?
- Steht eine Materialikonografie dahinter, imitiert die Stuckierung Materialität oder greift sie eine ikonografische Komponente, gar eine Illusion, die Vermittlung des transzendenten Raumes (des Gotteshauses) auf?
- Wo findet sie Pendanten in der Ausstattung der Kirche?

Was können die Gründe für eine Neufassung sein?

- meistens die verloren gegangene Bindung der vorangegangenen Raumfassung,
- instabile Untergründe,
- unsachgemäße spätere Anstrichsysteme,
- Spannungsbilder.

Drei beispielhafte Gesichtspunkte, die eine Abnahme der letzten Schicht oder Schichten erfordern können:

- irreversible Verschmutzungen (Heizungen),
- Wasserschäden,
- umfangreiche plastische Ergänzungen.

Oder auch ästhetische Gesichtspunkte:

- die angestrebte Reduzierung der Verlegungen des Reliefs,
- die Rücknahme einer Entstellung
- oder die Erkenntnis, dass das zuletzt Sichtbare zu weit vom Befund, vom Kunstwerk entfernt ist.

Die Vorgehensweise in der praktischen Denkmalpflege hat sich in den letzten Jahren gewandelt: Während man in den 1980er und 1990er Jahren tendenziell den Befund zuerst mit Blickwirkung auf die künstlerisch zugehörige Fassung, die Farbigkeit, ausrichtete und das Restaurierungskonzept auf der Basis ästhetisch-inhaltlicher Gesichtspunkte entwickelt wurde, nähern wir uns heute – oft mit gleichem Ergebnis – im Regelfall zunächst über die unabdingbar technischen Notwendigkeiten einem Restaurierungskonzept an. Somit wurde in jüngerer Zeit oft auch unterschieden zwischen dem technischen und dem stratigrafisch ausgerichteten Befund.

Die Neufassung nach Befund zielt darauf ab, in möglichst vielen Komponenten der Erkenntnisse aus der Befundung eine Oberflächenbearbeitung zu erreichen, die sich der ursprünglichen Gestaltung, der künstlerischen Intention, so weit wie möglich annähert. Dabei sind technische wie ästhetische Aspekte gleichermaßen relevant, d. h. die Zusammen-



Abb. 8a: Klosterkirche Altomünster, St. Alto, Innenansicht (Foto: Achim Bunz)

Abb. 9: München, St. Michael Berg am Laim, Außenansicht, (Foto: Erzbischöfliches Ordinariat München)





Abb. 10: München, St. Michael Berg am Laim, Innenansicht
(Foto: Dr. Rohrmann)



Abb. 11: Tuntenhausen, Maria Himmelfahrt, Musterfläche,
(Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten)

setzung und Auftragsart genauso wie die gesteuerte Wirkung der Oberfläche und Polychromie. Der erheblichen Bandbreite zwischen Befund, Interpretation und Ausführungsbedingungen (Fertigkeiten des Ausführenden) bis zum Ergebnis muss man sich dabei bewusst sein. So wie ein Werk von Mozart bei drei verschiedenen Orchestern unter Umständen dreimal ganz unterschiedlich interpretiert wird, so wird auch die Interpretation von unterschiedlichen Kirchenmalern bzw. Restauratoren voneinander abweichen. Befunde, Untersuchungen und Dokumentationen sind objektivierbar, die Interpretationen und deren Anwendung sowie die Umsetzung dagegen so gut wie nicht.

Viele Kirchenräume wurden in den vergangenen Jahrzehnten in diesem Sinne behandelt, nämlich in unterschiedlichem Kenntnisstand, mit unterschiedlicher Befundlage, in variationsreichen Fertigkeiten. Bisweilen sind eindrucksvolle Ergebnisse dabei herausgekommen, die sich sehen lassen

können, sowohl technisch als auch ästhetisch. Es ist eine ernstzunehmende Wiederannäherung an das ursprünglich gedachte Raumkunstwerk. Beispiele aus dem Süden Bayerns möchte ich nur ganz kurz nennen: die großen Klosterkirchen in Rott am Inn, Altomünster, Tegernsee (deren Ergebnisse oft leider nur unzulänglich publiziert wurden) [Abb. 6–8a]. In Idealfällen hat man sich sogar die Mühe gemacht, die ursprünglichen Pigmente, Bindemittelzusammensetzungen, Färbelungen, Körnungen, Oberflächenbeschaffenheiten (Glätten) akribisch nachzustellen. Als jüngstes Beispiel kann St. Michael in Berg am Laim [Abb. 9 u. 10], jene kurkölnische Hofkirche von höchstem künstlerischen Anspruch, ein Bau von Johann Michael Fischer mit Deckenbildern und Stuckierungen von Johann Baptist Zimmermann, vorgestellt werden. Die Oberfläche und Polychromie im Sinne der Barockzeit wurde wieder aufgegriffen. Es ist beim Stuck in der Oberfläche zwar nicht mehr das Kunstwerk selbst, da die eigentlich zugehörige, authentische Fassung des Stucks in der Fläche verloren ist, aber es kann jetzt wieder der näherungsweise Eindruck der einstigen künstlerischen Intention vermittelt werden. Noch haben wir die Untersuchungsmethoden, die Kenntnisse aus verschiedenen vergleichbaren Vorgehensweisen, die Firmen, die Teams und damit die Fertigkeiten, die notwendig sind, um solches wieder zu gewinnen.

Am Beispiel Tuntenhausen [Abb. 11] sehen wir eine aktuelle Konzeptentwicklung zur Neufassung nach Befund bei weiß gehaltenem Stuck. Auch Weiß ist nicht gleich Weiß. Die Bandbreite gerade beim Weiß, insbesondere auch zwischen Ursache und Wirkung, ist erheblich. Kurz die Schlagworte der Fragestellungen dazu:

- Glätte/rau
- Stucksichtig/weiße Lasur/wie oft wurde über den Stuck lasiert?
- Ist der Stuck materialsichtig bzw. anderweitig abgesetzt von den Rücklagen oder handelt es sich um eine vereinheitlichende Fassung?
- Wie stelle ich frühere Effekte nach? Wie eine weiß gefasste Rücklage und ein nur mit Kalkmilch optisch zusammengezogener, aber gelblicherer Modelstuck?
- Wenn einst ein Pigment nicht vorgesehen war: Stellt man heute den damaligen Effekt mit Pigmentierungen nach? Ist es möglich, unterschiedliche Kalke (Altmannsteiner/Kramsacher Kalk) zu Effekten heranzuziehen, ohne pigmentieren zu müssen?

Die Neufassung nach Befund als restaurierungskonzeptionelle Variante gibt es mittlerweile schon relativ lange. Wir gehen inzwischen in die zweite Restaurierungsgeneration. Wenn Neufassungen nach Befund in der Vorgängerrestaurierung genau, umsichtig und technisch versiert ausgeführt worden sind, ist es uns heute oft möglich, sie nur konservatorisch zu behandeln. Ein Beispiel ist das jüngst entwickelte Restaurierungskonzept für Raum und Stuckierung der Wallfahrtskirche in Weihenlinden [Abb. 12]. 1971–76 war die Farbkomposition des frühen 18. Jahrhunderts durch Herrn Kirchenmaler Knorr mit einer Neufassung nach Befund wieder aufgegriffen worden. Auch nach heutigem Kenntnisstand liegen Sichtfassung und barocke Intention recht eng beisammen. Die Ausführung war technisch sehr

gewissenhaft und umsichtig ausgeführt worden. So spricht jetzt technisch wie ästhetisch alles dafür, diese Fassung zu halten. Die Musterflächen erwiesen sich als reinigbar. Während zwar die Wände in Teilen neu getüncht werden, kann an den Stuckierungen und sogar an weiten Teilen der Rücklagen eine Reinigung ausreichen bei punktueller Retusche von Fleckigkeiten. Die Neufassung nach Befund kann bei guter und anspruchsvoller Vorgehensweise also durchaus als nachhaltiges Konzept erkannt werden.

Dass Neufassungen nach Befund keineswegs immer unproblematisch sind, möchte ich an einem weiteren Beispiel in Einsbach [Abb. 13] kurz zeigen. Jede Neufassung hat das Problem einer zusätzlichen Schicht auf der plastischen Ausformung. Sie bedeutet immer einen zusätzlichen Kalkauftrag. Bei allem Vorzug der nur dünnen Lasur des Kalks, der kristallinen Struktur, der Diffusionsoffenheit von Kalklasuren hat die kristalline Struktur auch die Nebenwirkung, Oberflächen zu „verspiegeln“, zu „verblenden“ und damit in der Oberflächenwirkung, d. h. in der Ablesbarkeit des Stucks ein Eigenleben zu entwickeln.

Was wir als Vorzug der authentischen Oberfläche (vgl. Johanneck) kennen gelernt haben, jene modellierende Fassung des Stucks, die nicht nur „Schicht“, sondern eigentlich „Bemalung“ darstellt, ist bei der heutigen Neufassung nur in den seltensten Fällen erreichbar, und allein technisch gar nicht. Es ist der Zwiespalt, dass es eine künstlerische, sich einfühlende Fassung sein müsste, dass die angestrebte Objektivität des restauratorischen Ansatzes es aber fast verbietet, eigene künstlerische Noten einzubringen, da diese immer auch, wie jedes Kunstwerk, subjektiv geprägt ist und – auch wenn wir es nicht meinen und zu vermeiden versuchen – einen jeweiligen Zeitstil mit einbaut. (Ich nehme an, Kunsthistoriker werden auch in 50 oder 100 Jahren wieder unsere heutigen Restaurierungen auf den ersten Blick genau datieren können).

Wenn allerdings allein die Objektivität, die engste, unkünstlerische Umsetzung der Befunderkenntnisse gefragt ist, – natürlich hat es auch mit der Wirtschaftlichkeit der Ausführung zu tun – laufen wir Gefahr, dass die Ausführung pauschal, seriell, technoid wird, ja dass sie zur „akademisierten“ Beschichtung wird.

Bei Einsbach [Abb. 13] waren sich die Restauratoren nicht ganz einig, ob letztlich nun eine barocke oder eine historistische Fassung aufgegriffen wurde, womit ich sehr gut zur nächsten Kategorie überleiten kann.

Kategorie 3: Das Aufgreifen eines späteren künstlerischen Fassungskonzeptes

Bislang hatten wir uns über die Erstfassung verständigt oder über ein Restaurierungskonzept, das die Polychromie der Entstehungszeit des Stucks wieder aufgreift. Bisher hatten wir also Beispiele, wo die künstlerische, ästhetische und ikonografisch zugehörige Fassung einer Stuckierung als Kunstwerk maßgeblich und noch sichtbar war oder versucht wurde, sie wieder näherungsweise erlebbar zu machen. Bei fast allen Kirchenräumen sind über den Raum und über



Abb. 12: Weihenlinden, HHL. Dreifaltigkeit, Musterfläche
(Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wiegerling)



Abb. 13: Einsbach, St. Maragareta, Innenansicht
(Foto: Restauratoren Fa. Enzinger)

die Stuckaturen spätere künstlerische Raumkonzeptionen hinweg gegangen. Das kann beispielsweise eine Rokokofarbigkeit über einem barocken Stuck sein. Es kann auch die spätere, zurückhaltende klassizistische Farbigkeit über einst polychromem Stuck sein. Wir kennen die teils sehr markanten farbigen Eingriffe des 19. Jahrhunderts mit intensiven Farbigkeiten, zum Beispiel in Leimfarbtechnik, nicht zuletzt aber auch freie farbliche Rauminterpretationen, die in allen Zeiten zu finden sind, aber in den wenigsten Fällen mit der ursprünglichen Aussage einer ornamentalen Stuckierung zu tun haben müssen. Es kamen neue künstlerische Konzepte, oft in Verbindung mit grundlegend neuen Ausstattungsvarianten in Kirchen, hinzu. Durch die zusätzliche Ausstattung bedurfte es oft zusammenführender Farbkonzepte.

Die Geschichte eines gewachsenen Kirchenraumes ist oft nicht rückgängig zu machen, nicht selten sogar prägend für einen Kirchenraum. So haben wir es später immer wieder

mit Raumkonzepten zu tun, die Zeitschienen aufgreifen. Es ist dann oft die Zielsetzung, die letzte markante, den Raum prägende künstlerische Veränderung des Raumes in dessen zugehöriger Raum- und Stuckfassung aufzugreifen.

In der Pfarrkirche St. Ägidius in Grafing [Abb. 14] wurden bei einer Neukonzeption der 1970er Jahre im Grunde genommen zwei Raumkonzepte gleichzeitig präsentiert: eine Stuckierung und eine zeitlich davor entstandene, zur Stuckierung eigentlich nicht zugehörige Stuckmalerei in den Stichkappen, dazu noch Deckenbilder aus dem frühen 20. Jahrhundert. Hier also eine künstlerische Neukonzeption in einem barocken Raum, die kaum maßgeblich verändert werden konnte und sollte (niemand konnte sich ernsthaft vorstellen, die sichtbaren Stuckmalereien, nur weil sie stilistisch nicht zugehörig seien, wieder abzudecken; sie gehören jetzt schon zur Kirche dazu). An den Wänden kam es zur Wiederholungsfassung, die Deckenbilder wurden gesäubert, der Stuck sollte nur gereinigt werden (nicht wieder mit neuer Schicht überdeckt) und Fleckigkeiten nur mit zurückhaltender Lasur retuschiert werden.

An der Stuckierung der Pfarrkirche in Vogtareuth [Abb. 15] lässt sich eine Problematik, in die man mehr aus technisch-ideellen Gründen kam, in geradezu idealer Weise ablesen. Es handelt sich um eine gotische, barock neu gestaltete und mit Stuckaturen von Jakob Mayr aus Landshut veredelte Kirche, ein Musterbeispiel also für einen durch alle Jahrhunderte gewachsenen Kirchenraum. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde massiv, aber in sich stimmig in die Ausstattung (Aufbau und Fassung) eingegriffen. Damals sollte mit teilweisen Freilegungen und hinzukommenden Überformungen und Überarbeitungen wieder ein roter Faden in den Raum gebracht werden. Es ist ein Raumkonzept des Kirchenmalers Georg Hilz von 1947, das qualitativ und technisch einwandfrei ausgeführt wurde und das heute als Leitlinie des Restaurierungskonzepts beibehalten werden sollte. Beim Stuck sollte eine Reinigung, Festigung und Retusche des Farbauftrags von Hilz und eine Einstimmung in einen in sich homogenen, stimmigen Raum vorgenommen werden. Zunächst stellt dies kein Problem dar und ist in sich schlüssig. Man muss aber wissen und respektieren, dass sich Sehgewohnheiten ändern und sich auch seit 1947 geändert haben, dass jede Zeit ihre Farbwerte und „Moden“ hat, dass die Redaktion 1947 eine gedecktere Farbigkeit auf barockem Stuck wählte, als wir es heute vielleicht wünschen würden, dass sich auch der Kenntnisstand zur Art barocker Stuckaturen geändert hat, dass nicht zuletzt aus unserer Sicht auch technisch-bauphysikalisch 1947 einiges nicht optimal war: z. B. die sandhaltige Oberfläche, die zu einer schnelleren Verschmutzung führt und das Relief verlegt.

Unter diesen Gesichtspunkten war es nur normal, dass in Reflexion dieser „Nachteile“ auch Alternativen und Vorschläge einer Modifikation des Rahmenkonzepts für die Pflege der künstlerischen Neukonzeption aufkamen. Am Beispiel von Vogtareuth führt dies zu besonders spannenden Erkenntnissen und Entwicklungsstadien:

- Musterfläche Reinigung (nicht befriedigend, Fleckigkeit bleibt),
- Musterfläche zur Wiederherstellung der Barockzeit (funktionierte nicht mit der Ausstattung),



Abb. 14: Grafing, St. Ägidius, Innenansicht
(Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten)

- Musterfläche zur Neufassung näher an der Barockzeit, aber im Grunde genommen wie Hilz, nur technisch optimiert; also eine Neufassung wie Hilz, nur heller, farbenkräftiger und ohne Sand, mit nachgearbeitetem Stuck.

Die Realität brachte ganz anderes mit sich. Die schon oben benannte Problematik des Kalkauftrags und der Verspiegelung („man sieht den Stuck nicht mehr“) erwies sich bei der „idealisierten“ Musterachse als Problem: Der Stuck erschien, als ob sein ganzes Relief zugelegt wäre, jedenfalls nicht mehr erlebbar.

Letztendlich blieb die Ausführung doch sehr nahe an Hilz. Er hatte schon mit Pigmentierung als Entschärfung der Kalkblendung gearbeitet, die verbleibende „Patina“ auf dem Stuck nach der Reinigung und der zurückhaltenden pigmentierten Überlasur – mehr im Sinne der Retusche – ist für die Ablesbarkeit der Stuckierung von Vorteil.

Ich kann die Entwicklungsstadien hier nicht näher darlegen. Es soll nur mit diesem Beispiel ein kurzes Schlaglicht darauf geworfen werden, dass die Beibehaltung, Restaurierung und teilweise zwangsläufige Neuinterpretation von späteren künstlerischen Konzepten auf einer älteren Stuckierung manchmal viele Herausforderungen birgt und fallweise auch experimentelle Stadien am jeweiligen Einzelobjekt erfordert.

Kategorie 4: Rekonstruktion der Sichtfassung

Die vierte Kategorie beschreibt einen Ansatz, der uns gerade in jüngerer Zeit sehr häufig beschäftigt und zu Diskussionen und Kopferbrechen Anlass bietet: Neufassungen des 20. Jahrhunderts, die (im Unterschied zum vorangegangenen Beispiel von Hilz und Knorr) keine eigenständige künstlerische Konzeption darstellen, die noch nicht einmal technisch einwandfrei ausgeführt wurden, die mit der Intention des barocken Raumes nichts oder nur wenig zu tun haben – eine freie Interpretation des Raumes, die auch keinen oder

nur einen geringen Anspruch hatte, mit dem Bildwerk zu tun haben zu müssen. Es sind dies jene Fassungen, die in den vorangegangenen Jahren zumeist kritisch hinterfragt und aufgegeben wurden, mit dem Ansporn, einen anderen Kenntnisstand zu nutzen, adäquate Untersuchungsmethoden zu entwickeln und zu nutzen, Fähigkeiten und Fertigkeiten der Wiederherstellung einer barocken Fassung aufzubauen und zu nutzen, um dem Kunstwerk zumindest näher zu kommen [vgl. Abb. 16].

Wir erleben heute eine Welle der Zurückhaltung, vielleicht sogar der Furcht vor dem Verlust der ablesbaren Geschichte eines Bauwerks, wenn die Oberflächen wieder so hergestellt würden, als wären sie ursprünglich. Letztlich ist es eine Furcht davor, die Reihe derjenigen Renovierungen fortzusetzen, bei der jeweils die Werke der Vorgängergeneration eliminiert wurden, ein vermeintlich besserer Weg umgesetzt wurde, immer auch unter Verlust eines Teils der Historizität und der Aura eines Raumes, was in vielen Kircheninnenräumen dazu geführt hatte, dass eigentlich recht wenig von der Genese des Kirchenraums erlebbar blieb. Wir alle kennen Stadtpfarrkirchen wie die in Freising oder Rosenheim, wo jede Generation alles von der Vorgängergeneration aus dem Kirchenraum warf, alles neu machte und neu malte, oft unter dem Vorwand des Befunds. Immer blieben einzelne, nicht integrierbare Kunstwerke auf der Strecke. Und am Schluss, nach ein paar Durchläufen dieser Art blieb von der Geschichte, von dem einstigen Charakter des Kirchenraums recht wenig übrig. In Rosenheim gab es deshalb auch bei der jüngsten Erneuerung des Innenraumes der Stadtpfarrkirche gar keine ernsthafte Alternative mehr zu einer abermaligen künstlerischen Neugestaltung, nach all den verlustreichen Vorgängerredaktionen. Diese Beobachtung musste Gegen Tendenzen hervorrufen. Der Ansatz der Zurückhaltung hat ohne Zweifel seine Berechtigung und ist sehr ernst zu nehmen, gerade weil im Land eine flächendeckende Rückrestaurierung auf die der Entstehungszeit oder dem Wesen des jeweiligen Kunstwerks gemäßen Oberflächen auch ein Verlust an Dokumentation des Umgangs mit dem Kunstwerk im Laufe der späteren Zeiten bedeuten kann – im kirchlichen Kontext verbunden mit dem möglichen Verlust der Ablesbarkeit der jeweiligen und jüngeren Frömmigkeitsgeschichte. Streng genommen tut man so, als ob in einem Kirchenraum seit der Barockzeit nichts mehr geschehen wäre und nihilisiert alle späteren Frömmigkeitsformen oder auch kritischen Formen (Bilderstürme, Ornamentphobien usw.).

Zweifellos gibt es in vielen Fällen den über Jahrhunderte gleichmäßig und stetig gewachsenen, entwickelten und gewordenen (wir sagen oft „durchgebeteten“) Raum, in dem jede Zeit ihre Prägung und Note hinterlassen hat, jede Generation auch ihre Art einer Wertschätzung oder eines Verständnisses des Raumes – und damit des Gotteshauses – hinzugefügt hat. Jedes Hinwegnehmen hinterließ in manchen Kirchenräumen ein nicht mehr auffüllbares Vakuum. Es gibt viele Beispiele dafür.

Dennoch bedarf es hier der Wertung, der Abwägung. Es gibt auch die Überarbeitungen im Unverstand und die qualitätsmindernden Überarbeitungen. Es gibt einerseits den gewachsenen Kirchenraum mit vielen Ausstattungskomponenten, die oft zum in sich stimmigen Konvolut geworden sind. Aber es gibt immer auch das Kunstwerk, und unter den

Kunstwerken gibt es bisweilen missverständene und entstellte Exemplare. Es können Kunstwerke sein, an denen aus rein restauratorischer Sicht zwar vielleicht kein Handlungsbedarf erkennbar ist, die aber inhaltlich so verballhornt, entstellt, verunstaltet, missverstanden sind, dass auch auf diese Weise ein Eingriff – zumindest im kirchlichen Bereich, wo Kunst immer auch Bedeutungsträger und Funktionsobjekt ist – erforderlich sein kann.

Den heutigen Zustand der Augustinerchorherrenkirche Neustift bei Freising [Abb. 17] möchte ich als ein Muster für die Diskussion nehmen, bei der wir aus unterschiedlichen Beweggründen Gefahr laufen, ins andere Extrem zu geraten, in die Furcht oder die Ablehnung, den gewordenen Zustand des Kirchenraumes anzurühren. Es handelt sich um einen Kirchenraum, der nach Plänen von Giovanni Antonio Viscardi gebaut wurde, mit Deckenbildern von Johann Baptist und Franz Michael Zimmermann (1751–56) sowie mit einer Stuckierung des Franz Xaver Feichtmayr d. J., also ein Bau von höchstem künstlerischem Anspruch. Wir haben es mit einer Fassung des dritten Viertels des 20. Jahrhunderts zu tun, die mit einer barocken Polychromie oder einem barocken Oberflächenverständnis nichts zu tun hat. Die Fassung ist technisch schadhafte, die alleinige Reinigung – bei Neufassung der Rücklageflächen – ist daher nicht möglich. Die Stuckfassung bröselte, die Vergoldungspartikel sammelt die Pfarrei immer wieder auf. Zum Erhalt der Fassung müssten angesichts der abgebauten Bindungen Festigungen vorgenommen werden, die irreversibel wären. Die aktuelle Diskussion kreist um die Frage, ob wir schadhafte Bereiche abnehmen und reparieren oder ob die Fassung der 1950er

Abb. 15: Vogtareuth, St. Emmeram, Musterfläche
(Foto: Dr. Rohrmann)





Abb. 16: Freising Neustift, St. Peter und Paul, Deckenansicht
(Foto: Restauratoren Hornsteiner)

Jahre wieder systematisch wiederholt werden solle – quasi die Rekonstruktion der Sichtfassung; die mit dem Kunstwerk „Kirchenraum“ und dem Bildwerk „Stuck“ aber nichts zu tun hat. Der Aufwand wäre trotzdem erheblich. Man spart sich nur den Befund und die Befundinterpretation.

An dieser Stelle, die nicht nur Neustift betrifft, werfe ich die Frage auf, ob wir dem Kunstwerk wirklich gerecht werden, wenn wir die Schichtenabfolge auf dem Stuck in gleicher Weise gewichten wie die künstlerische Aussage eines Bildwerkes, wenn die schadhafte Kirchenmalerausführung des 20. Jahrhunderts die gleiche Wertigkeit einnimmt wie die Wertigkeit einer hoch künstlerischen Stuckierung. Es ist auch zu diskutieren, ob es bei aller gebotenen Sorgfalt und Zurückhaltung nicht trotzdem legal und sogar unbedingt notwendig ist, die Geschichte und Genese eines Bildwerks im Laufe der Zeiten zwar selbstverständlich in gebührender Weise zu respektieren und zu würdigen, aber dennoch zu fragen, was uns das Bildwerk ursprünglich vermitteln wollte. Ist das Wesentliche hier nicht immer noch die barocke Kirche mit Werken von Zimmermann und Feichtmayr? Ist hier die Stuckierung tatsächlich nur Schnörkel mit einer willkürlich gestrichenen Oberfläche oder ist sie nicht gar auch Bedeutungsträger, mit einer Bedeutung, die wir so nicht erkennen können? Das Thema des Bedeutungsträgers ist für den Kirchenraum von besonderem Interesse, zumal bei Kirchenräumen die Kontinuität der Bestimmung und der Nutzung des Kunstwerks und Denkmals ja noch am direktesten gegeben ist. Dieses Thema ist aber selbst beim profanen Kunstwerk von Interesse, da es durchaus einen Unterschied macht, ob das Deckenbild mit der Stuckierung inhaltlich im Raum fortgeführt wird oder ob es letztlich nur ein in Oberfläche und Farbigkeit austauschbarer Bildrahmen ist.

Gerade beim Stuck scheint mir diese Überlegung besonders oft zu Lasten des Bildwerks entschieden zu werden, wenn nicht technische Notwendigkeiten zu Hilfe kommen. Bei der Bildhauerei, bei einer gefassten Figur, ja selbst bei einem Altartafel ist es noch eher (aber keineswegs immer) vermittelbar, dass der mit dem Raum farbig neu gefasste Al-

tar oder eine im Rahmen eines Raumkonzepts veränderte Figur eine andere (oder gar keine) Aussage hat. Beim Stuck ist es aber nicht anders. Ein mehrfach überstrichener Stuck, dessen Relief verschliffen ist, dessen Farbigkeit willkürlich ist, hat mit dem „Kunstwerk Stuck“ nichts zu tun. Er ist gleichsam nur Erinnerung, Abdruck, Abglanz der Geschichte.

Wenn wir die Aufgabe der Restaurierung aus dem Ideal des Respekts und der Hochachtung vor der schöpferischen Leistung des Künstlers verstehen, wenn es uns nicht nur um die von den Spuren der Geschichte überformten Fragmente eines Kunstwerkes geht, sondern wenn auch Inhalt, Qualität und Verständnis eines Kunstwerkes eine Rolle spielen darf, wenn es vielleicht sogar um einen Auftrag zur Vermittlung des Wesens von Kunstwerken und Kunstepochen, zur Vermittlung von Schönheiten und Komplexitäten gehen darf, wenn wir überzeugt davon sind, dass die Stuckierung ein Kunstwerk ist, dann, glaube ich, müssen wir Kategorie 4 letztendlich kritisch hinterfragen und vielleicht sogar fragen, warum es eine Kategorie 5, die wir heute fast wie ein Fossil behandeln, nämlich die Freilegung einer entstellten Stuckierung, eigentlich gar nicht mehr geben sollte.

Ich rege hier die Diskussion um die vom Stuck künstlerisch und inhaltlich nicht zu trennenden Oberflächen wieder an, da wir aus der Kunstwissenschaft ja in zunehmendem Maße wissen, dass die Farbigkeit der Stuckierung keineswegs zufällig ist (Ich verweise dabei auf den Beitrag von Rainer Schmid). Ich erinnere auch an die der kunstwissenschaftlichen Forschung bekannten Stuckentwürfe aus dem 17. und 18. Jahrhundert, deren Kolorierung und zeitgenössische Beschreibung den Beweis liefern, dass es eine beliebige Fassung nicht gibt. Die Farbigkeit war elementarer Vertragsbestandteil einer Ausführung. Die heutige Beibehaltung einer beliebigen Farbigkeit ist im Grunde genommen nichts anderes als Ignoranz gegenüber dem Schöpfer des Kunstwerks unter dem Vorwand der Geschichte.

Den Abschluss möchte ich so formulieren: Es sollte außer Zweifel stehen, dass die Umgangsweise mit einem stuckierten Raum natürlich nicht pauschal zu beurteilen ist. Jedes Kunstwerk, jedes Baudenkmal, sei es nun stuckiert oder nicht, bedarf der individuellen Analyse des Bestands, der Hintergründe, der Erkenntnisgrundlagen, der Veränderungen und Überformungen, bis hin zur angestrebten Nutzung und der künstlerischen Wertigkeit. Außer Zweifel steht auch, dass jene Vorgehensweise im Vordergrund stehen sollte, bei der das Bildwerk am geringsten im Bestand gefährdet oder gar reduziert wird.

Wünschenswert wäre aber die undogmatische Vorgehensweise, nämlich dass die Geschichte und die Restaurierungsgeschichte genauso in die Waagschale geworfen werden wie die Wertigkeit eines Kunstwerkes, dass ein Abwägen und Werten stattfindet: Fallweise genügt eine bloße Reinigung, meistens wird die reine Konservierung ausreichend sein. Hier und da jedoch, wenn es dafür steht, sollte es aber auch die Restaurierung, fallweise das Nachbilden und wohl durchdacht vielleicht auch die Freilegung früherer Fassungen geben, wenn es dem Kunstwerk dient.

Paul Klees Aussage in anderem Zusammenhang kann uns vielleicht einen Denkanstoß bieten: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.

Roland Lenz

Die kriegsbeschädigte Stuckausstattung im Festsaal des Palais im Großen Garten in Dresden – Material und Werktechnik: Zur ursprünglichen Gestaltung der Stuckoberflächen

„In der Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945 brannte das Palais aus. Die kostbare Innenausstattung, darunter die Deckengemälde (...), die reich vergoldeten Stukkaturen sowie die Marmorarbeiten, ist unwiederbringlich verloren“, urteilte 1955 Fritz Löffler [Abb. 1].¹ Heute gehört das frühbarocke Palais im Großen Garten zu den hochrangigen Gebäuden in Deutschland, bei denen die erheblichen Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg ablesbar blieben. Während der Außenbau und das Erdgeschoss durch eine Wiederherstellung in den letzten Jahrzehnten geprägt sind, zeigen die ausgebrannten Säle im Obergeschoss mit sehr fragmentarischem Bestand die Auswirkungen der Luftangriffe. Aufgrund dieses Spannungsfeldes zog das Palais in den letzten Jahren großes Interesse auf sich, wobei die Frage einer Rekonstruktion eher gesellschaftspolitisch als vom Befund ausgehend geführt wurde.² Die zentrale Frage war und ist, ob die überkommenen Fragmente der Stuckausstattung des Festsaaes genügend Informationen in sich tragen, um eine Rekonstruktion der dreidimensionalen Dekoration im Raum zu ermöglichen, und zwar in Übereinstimmung mit der Material- und Oberflächenwirkung, wie sie zur Entstehungszeit am Ende des 17. Jahrhunderts intendiert bzw. ausgeführt worden war.³ Hierzu gehört nicht nur die Kenntnis der verwendeten Materialien, sondern speziell auch der Verarbeitung und der historischen Farbfassungen.

Grundlage jedes weiteren Vorgehens und daher erstes Ziel der Maßnahmen war die Sicherung der Stuckausstattung und die Entwicklung einer Konzeption für den weiteren Umgang mit den Stuckresten *in situ* und den archivierten Fragmenten. Deshalb wurden die Fragmente der Wandgestaltung, einerseits von der Nutzungsfrage ausgehend und andererseits zwecks Konservierung, in den Jahren 2001–2008 in mehreren Untersuchungsabschnitten restauratorisch und materialtechnisch untersucht sowie in einer werktechnischen Nachstellung auf großformatigen Probplatten⁴ überprüft; hinzu kamen die Bauforschung und die Sichtung der Archivalien.⁵

1. Geschichte des Palais

Das Palais wurde zusammen mit dem Großen Garten als kurfürstlicher Lustgarten südwestlich der Residenzstadt Dresden im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts angelegt.⁶ Oberlandbaumeister Johann Georg Starcke, nach 1691 Oberinspektor des kursächsischen Oberbauamtes, errichtete den Bau 1678–1692 unter Kurfürst Johann Georg III. (1680–91).⁷ Im 18. Jahrhundert diente das Palais der kurfürstlichen Familie für Feste und wurde teilweise auch bewohnt. Einen glanzvollen Höhepunkt als Festschauplatz erlebte es 1719 während der Hochzeitsfeierlichkeiten, die



Abb. 1: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Blick nach Süden (1945)

August II. (der Starke) anlässlich der Verbindung Kursachsens mit dem habsburgischen Kaiserhaus ausrichtete [Abb. 2 u. 3].⁸ Eine weitere Nutzung setzte schon Mitte des 18. Jahrhunderts ein, als die antiken Statuen der Sammlung Chigi im Palais zur Aufstellung kamen; von der Mitte des 19. Jahrhunderts an wurden mehrere Sammlungen ausgestellt, vor allem die des Königlich Sächsischen Altertumsvereins bis zum Zweiten Weltkrieg [Abb. 4].⁹

Nach kleineren Instandsetzungen folgte den Befreiungskriegen, in denen das Palais ab 1813 als Lazarett diente und auch beschädigt wurde, 1828 eine erste umfassende Renovierung.¹⁰ Weitere Maßnahmen, die das Farbkonzept des Festsaaes einschneidend veränderten, müssen zwischen 1878 und 1903 stattgefunden haben.¹¹ Die Bombardierung vom 13./14. 2. 1945 zerstörte das Palais. Die Wiederherstellung der Außenmauern samt Fassadenschmuck erfolgte schrittweise bis zu Beginn dieses Jahrhunderts.¹² Parallel wurden 1965–68 die Arbeiten an der Stuckausstattung begonnen, 1968–74 eine Rekonstruktionsprobe im Festsaal angelegt [Abb. 5] und ab 1983 die Stukkaturen im Erdgeschoss auf Grundlage von historischen Fotografien und unter Einbezug von Resten vervollständigt.¹³ Derzeit wird das Erdgeschoss als Lapidarium mit sächsischer Barockplastik und für Veranstaltungen genutzt; die Festsaaebene im Obergeschoss, noch ohne abschließende Sicherung der Stuckausstattung, wird durch den Verwalter Staatliche Schlösser und Gärten Dresden einer breiten Nutzung zugeführt.

2. Befundlage

Der Ober- und Mezzaningeschoss einnehmende Festsaal liegt im Mitteltrakt und ist über Freitreppen an den Längs-



Abb. 2: Carl Heinrich Jacob Fehling, *Das Damenringrennen im Großen Garten anlässlich der kurprinzlichen Hochzeit 1719*, lavierte Federzeichnung, um 1719



Abb. 3: Carl Heinrich Jacob Fehling, *Saal des Palais mit der königlichen Tafel anlässlich der kurprinzlichen Hochzeit 1719*, lavierte Federzeichnung, um 1719



Abb. 4: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal mit Sammlung des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins, Blick nach Norden (1935?)



Abb. 5: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Blick nach Süd-Ost mit Rekonstruktionsachse von P. Makolies (2001)

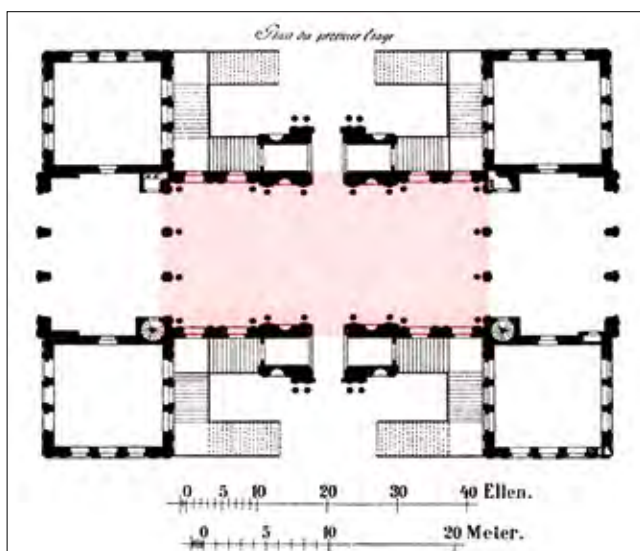


Abb. 6: Dresden, Palais im Großen Garten, Grundriss 1. Obergeschoss (nach C. Gurlitt; Festsaal rot gekennzeichnet)



Abb. 7: Dresden, Palais im Großen Garten, Fragment eines Stuckputto (2006)

seiten erschlossen. Zu den quer liegenden Seitenflügeln ist er über je drei Arkaden geöffnet, die in kleinere und niedrigere Seitensäle führen [Abb. 4 u. 6]. Laut Inventar von 1832

waren den heute hauptsächlich mauersichtigen Wänden „Zwey und Dreyßig Pilaster von graublau melirten Gipsmarmor fein geschliffen, und Zwanzig runde Säulen von

feingeschliffenen rothen Gipsmarmor, mit kostbaren weißen Kapitälern befindlich¹⁴ vorgestellt, die das verkröpfte Gebälk des Hauptgesimses trugen. Die Grundlage für die Untersuchung der Stucktechnik bilden einerseits die noch *in situ* befindlichen Stuckreste an den Wänden, andererseits zahlreiche geborgene Stuck- und Steinfragmente [Abb. 7] aus dem Palais, die jedoch nur zu einem geringen Anteil ihrem ursprünglichen Platz zuzuordnen sind, und zusätzlich auch Stuckfragmente aus den Seitensäulen. Die Stuckelemente ergänzen sich in ihrem Informationsgehalt gegenseitig, so dass weitestgehend eine zusammenhängende Untersuchung der plastischen Wandgliederung möglich war. Lücken ergeben sich bei den frei modellierten Stuckpartien sowie in der farblichen Gliederung der Wandfläche. Beispielsweise ist nur noch eine einzige ursprüngliche Stuckmarmorsäule vorhanden [Abb. 5, rechts im Bild], jedoch keiner der Pilaster hinter den Säulen. Vom ehemals reichen Stuckdekor an den Wänden, wie wappentragenden Putten über den Nischen, Blattwerk, Frucht- und Tuchgehängen, ist ebenfalls nur noch ein Bruchteil in fragmentarischem Zustand überkommen. Von der stuckierten Decke und den darin integrierten Leinwandgemälden von Samuel Bottschild und Christian Fehling fehlt jedoch, bis auf geringfügige Anschlüsse im Bereich der Voute, jegliche Materialinformation.

3. Farbigkeit und Oberflächenwirkung der Wandflächen

Die im Festsaal verwendeten Putztechniken und Mörtelmaterialien sind auf eine transluzide Gesamtwirkung des Saales ausgelegt. Entgegen der reinen Verwendung von mattem Weißstuck im Erdgeschoss finden sich im Festsaal (Beletage), welcher in der Hierarchie höher steht, zusätzlich Gipsmörtel zur Oberflächengestaltung.¹⁵

Betrachtet man eine Wandachse mit Figurennische, so zeigt sich das genauestens aufeinander abgestimmte Wechselspiel von verschiedenen hellen, teils glänzenden, teils matten Stuckoberflächen. Farbige Akzente setzten hierbei die blauockerfarbene Nischenrücklage, die roten Säulen und blaugrauen Pilaster sowie das rot hinterlegte Ornament des Kranzgesimses und das vermutlich rot gefasste obere Ornamentband der Postamente. Fortgesetzt wird die Gliederung im Fußboden mit umlaufenden Fußbodenplatten aus rötlichem, vulkanischem Gestein nebst Sandsteinplatten.¹⁶

Die verschiedenen Materialien und Stucktechniken im Bereich einer Figurennischenachse benennt Abb. 8 a. Der Bereich ist deckungsgleich mit Abb. 8 b, welche nach dem Krieg aufgenommen wurde und noch wesentlich mehr Stuckbestand zeigt als heute.

Im Folgenden werden exemplarisch die wichtigsten Stucktechniken der ursprünglichen Stuckausstattung und die heute nachweisbaren Fassungen dargestellt.

3.1. Glättputz der Rücklagen

In den Rücklagen und für Teile der Gesimse wurde ein Glättputz bzw. -stuck auf Gipsbasis verwendet. Dieser ist

trotz ähnlicher Oberflächeneigenschaften wie etwa der matte Glanz aufgrund einer unterschiedlichen Werktechnik nicht mit Stuckmarmor zu verwechseln. Dünnschliff-Analysen, gekoppelt mit XRD-Analysen,¹⁷ ergaben einen Mörtel aus höher gebranntem Gips.¹⁸ Der Zerkleinerungsgrad des Gips-

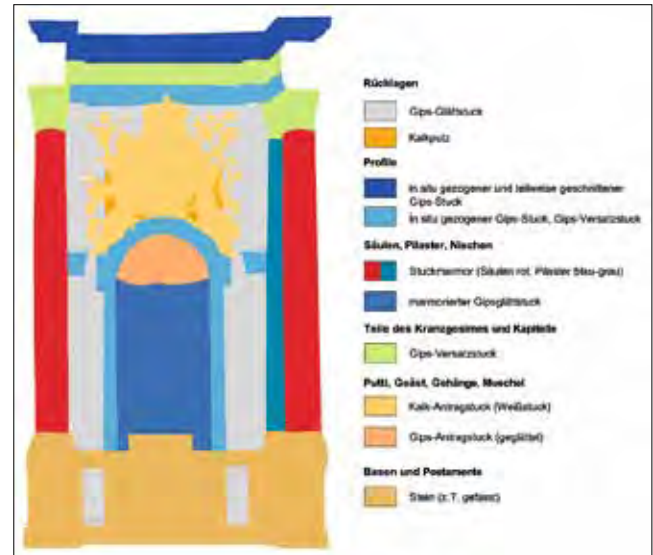


Abb. 8 a: Dresden, Palais im Großen Garten, schematische Darstellung der Stucktechniken einer Nischenachse im Festsaal (2007)

Abb. 8 b: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Ostwand, Detail (1945)





Abb. 9: Dresden, Palais im Großen Garten, Probplatte mit rekonstruiertem Detail der Ostwand (2007)

bindemittels lag bei ca. 1 mm, was seine Verwendung für artifizielle Zwecke unterstreicht. Reste von thermisch erzeugtem Anhydrit [Abb. 10] und eine aus großen, gedrungenen Gipskristalliten (bis ca. 20 µm) bestehende Mörtelmatrix sowie die typische Löseporosität bestätigen diesen Befund. Diese Faktoren erklären auch die überaus hohe Härte des Glättputzes. Nachweise von Proteinen in den oberen Lagen fielen bereits bei früheren Analysen¹⁹ auf, ließen sich aber hinsichtlich ihrer werktechnischen Notwendigkeit nicht eindeutig klären.²⁰

Der Putz wurde in mehreren Lagen und mehrere Zentimeter dick aus reinem Gips aufgebaut, so dass die nur grob angelegte Geometrie der Rohbauwände mit mehreren Putzlagen ausgeglichen werden konnte. Andererseits war diese Masse zur Ausformung einer gut geglätteten Oberfläche, welche nicht nachträglich geschliffen wurde, notwendig. Eine spätere Überarbeitung durch Schleifen, wobei schwer zugängliche Bereiche mit Kreide überstrichen wurden und eindeutig keine weitere Überarbeitung erfahren haben, lässt sich an den überkommenen Oberflächen nachweisen, doch handelt es sich hier mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine Renovierungsmaßnahme von 1828.²¹

Eine Eigenart der noch nachweisbaren, nicht geschliffenen Oberflächen ist, dass sie sehr glatt und gleichzeitig etwas uneben oder geschwungen sind. Die naturwissenschaftlichen Materialanalysen erbrachten wichtige Hinweise zum Material, die weiterführenden Erkenntnisse sind aber durch die Nachstellung dieser Stuckmasse mit speziell dafür gebrannten Gipsen ermittelt worden.²² Die speziell für diesen Einsatz bei ca. 500 °C gebrannten Gipse erwiesen

sich zunächst als nur sehr schlecht zu verarbeiten. Erst nach längeren Tests konnten die notwendige Konsistenz und der geeignete Zeitpunkt für die Glättung ermittelt werden. Durch das langsame Abbinden des hochgebrannten Gipses zeigte sich erst nach mehreren Wochen, dass sich gelöster Gips an der Oberfläche zu einer Versinterung anreichert, was zu einem sehr hohen Tiefenlicht und damit einhergehender Verdunklung und mattem Oberflächenglanz führt. Ebenso stellten sich nach dieser Zeit die am Original ablesbaren Verformungen ein, die erst durch die Tests mit der langsamen Hydratation des Anhydrits und der damit einhergehenden Quellung der Mörtelschicht erklärt werden konnten.

3.2. Stuckmarmore

Stuckmarmore, im Sinne von farbig strukturierten, glatten, Natursteine imitierenden und materialsichtigen Oberflächen, sind im Festsaal an mehreren Stellen mit unterschiedlichen Werktechniken nachweisbar. Sie bildeten die farbige Gliederung der sonst in hellen, materialsichtigen Oberflächen ausgeprägten Wand- und Stuckdekorpartien.

3.2.1. „Stuckmarmor“ in den Figurennischen

Die Nischen der vier Achsen, in welche ehemals weiße Figuren eingestellt waren, zeigen sich heute in grauen und hell ockerfarbenen Tönen mit unterschiedlich farbigen Äderungen. An vor dem Brand geschützten Stellen, hinter den Postamenten der Figuren, welche im Werkprozess nach Fertigstellung der Nischen mit Mörtel versetzt wurden, zeigt sich noch die zum Teil blaue Färbung der Marmorimitation. Bei dem blauen Farbmittel handelt es sich um Indigo,²³ welcher in den ungeschützten Bereichen der Nische durch den Brand sublimiert bzw. bereits durch die vorangegangene Alterung ausgebleicht ist. Der Mörtelauftrag unterscheidet sich von dem der Stuckmarmorsäule, da nicht primär mit vorbereiteten und versetzten Teigen gearbeitet wurde. Stattdessen wurde ein mehrlagiger Aufbau aus verschiedenen gefärbten Stuckmassen aufgetragen, diese auf der Wand ineinander vermengt und so die Marmorierung erzeugt. Dem Aufbau des weißen Glättstucks folgend, ergab sich eine ähnliche Ausformung der Oberfläche wie in den hellen Rücklagen mit glatter und leicht geschwungener Oberfläche. Die Nischenfläche besteht aus zwei Arbeitsportionen, welche mittig aufeinander treffen und leicht überlappen, so dass der Eindruck von zwei aneinander gefügten Marmorplatten entsteht. Durch die Nachstellung dieser Technik, ebenfalls mit hoch gebranntem Gips, und die anschließende Glättung des Gipses im Abbindeprozess konnte ein annäherndes Marmorgefüge mit weichen Übergängen zwischen den unterschiedlich eingefärbten Putzportionen erzeugt werden, wie es durch die „klassische“ Stuckmarmorotechnik nicht möglich war [Abb. 9].

3.2.2. Stuckmarmorsäulen

Die noch überkommene Stuckmarmorsäule zeigt den klassischen Aufbau von Stuckmarmor. Über einem Baumstamm, welcher noch zusätzlich mit einer Lattung auf die betreffende Dicke aufgedoppelt wurde, liegt eine Drahtarmierung. Auf dem so vorbereiteten Untergrund folgt ein Gipsmörtel

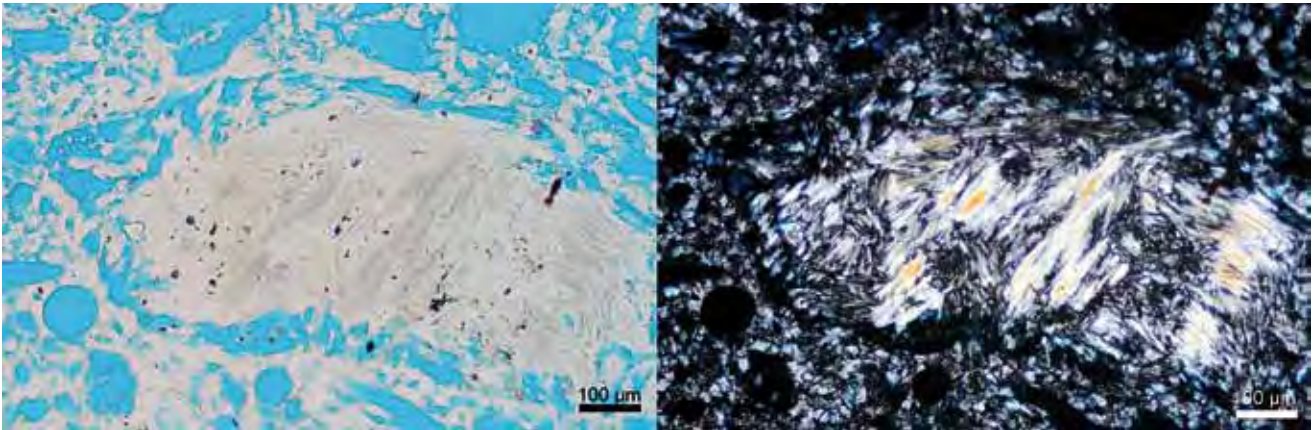


Abb. 10: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Hochbrandgipsmörtel aus Stuckdekoration der Wand, teilweise hydratisierter Hochbrandgipspartikel, Dünnschliff, Poren blau imprägniert, links lin. Polarisation, rechts gekreuzte Polarisation

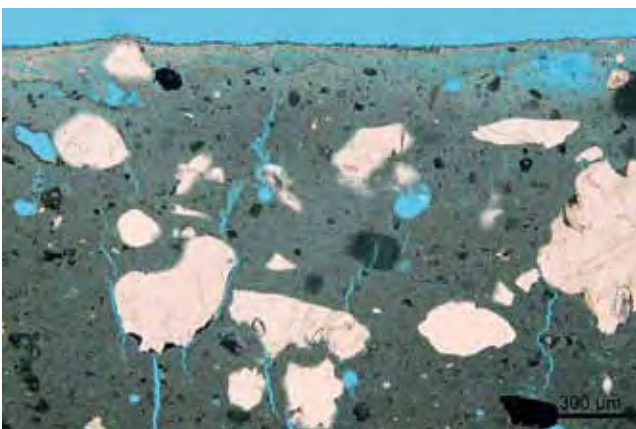


Abb. 11: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Weißstuck, Deckschicht, Dünnschliff, Poren blau imprägniert, lin. Polarisation

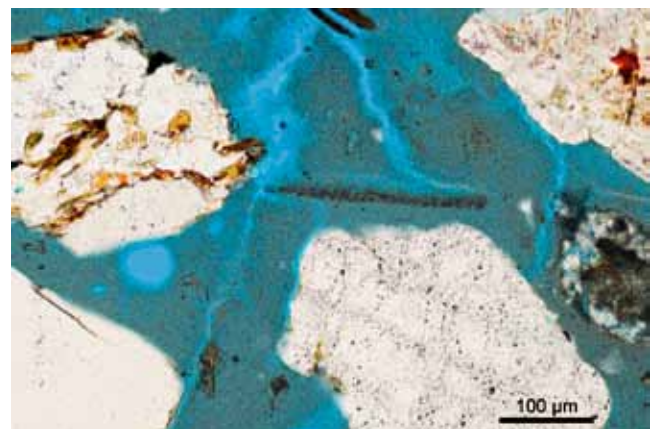


Abb. 12: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Weißstuck, Deckschicht mit Sinterhautfragment in der Mitte (dunkel), Dünnschliff, Poren blau imprägniert, lin. Polarisation

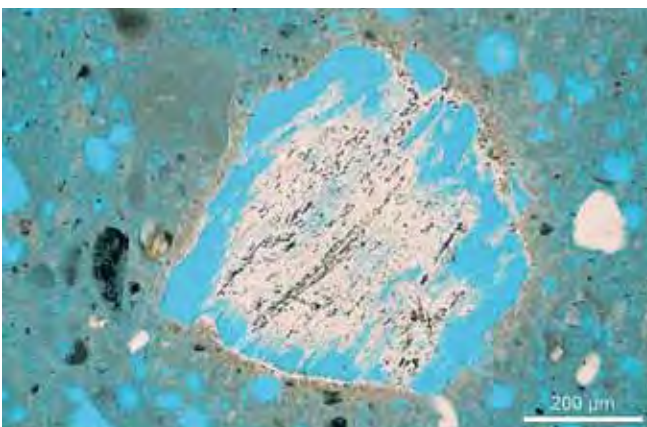
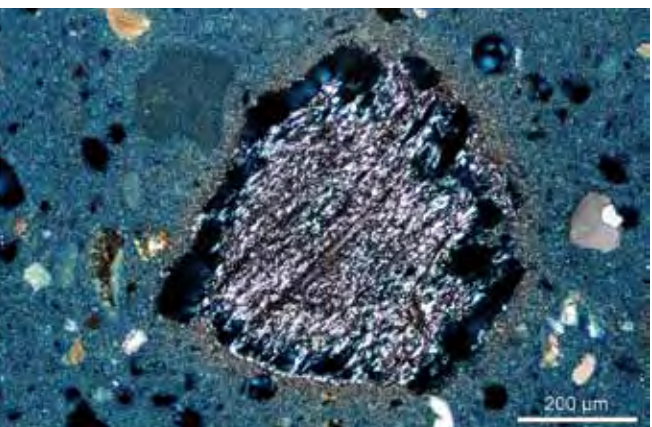


Abb. 13: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Weißstuck, Unterbau aus Kalkmörtel mit Gipsbindemittelpartikel, Dünnschliff, Poren blau imprägniert, links lin. Polarisation, rechts gekreuzte Polarisation



mit größeren Gipspartikeln und geringen Sandbeimengungen sowie vereinzelt Holzkohlebestandteilen. Darüber liegt eine dunkle, in mehreren Rottönen abgestufte, feine Stuckmarmormasse in 0,2–0,5 cm Stärke. Im Dünnschliff ist ein feines, mit Eisenoxid durchsetztes Gefüge zu erkennen. Stellenweise zeigen sich Umrisse von herausgelösten oder thermisch gestressten idiomorphen Gipskristallen.

Dies ist ein Hinweis auf die Verwendung von niedrig und unvollständig gebranntem Gips, welcher aus Alabastergipsstein hergestellt sein könnte.²⁴ Die Stuckmarmormasse wurde in einzelnen Arbeitsportionen mit einem grau-violetten Gipsmörtel, auch Stupfer genannt, aufgebracht. Im oberen Bereich der Säule sind stellenweise ca. 1 cm große ungebrannte Alabastergipsstücke mit eingearbeitet worden.



Abb. 14: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Blick nach Norden (Foto: R. W. Nehrdich, 1943/45)

Zur Äderung des Stuckmarmors wurden v-förmige Kerben eingeschnitten und mit weißer Stuckmasse ausgefüllt. Abschließend wurde die Oberfläche geglättet und vermutlich poliert.²⁵

Die Nachstellung des Stuckmarmors mit niedrig gebranntem Gips und Leimwasser in der oben beschriebenen Technik bestätigte die Ergebnisse der werktechnischen Untersuchung an den Säulen. Maßgeblich für die Oberflächenprägung war auch hier die Auswahl des betreffenden Gipses hinsichtlich Farbigkeit und Mahlfinheit.

3.2.3. Pilaster

Von den Pilastern sind nur äußerst geringe Reste erhalten, da sie ursprünglich als vorgefertigte Teile in die Wand versetzt wurden und beim Brand vollständig in sich zusammengefallen sind [vgl. Abb. 1]. Reste der ehemaligen Fixierung am oberen Ende der Pilaster sowie Versatz- und Hinterfüllmörtel bestätigen dies. Der Befund erlaubt nur die Aussage, dass es sich um eine gräulich-blaue Farbigkeit gehandelt hat, wie auch das Inventar von 1832 „Pilaster von graublau melirten Gipsmarmor fein geschliffen“ auführt.²⁶ Über das imitierte Marmorgefüge sind aus dem Befund keine Aussagen ableitbar. Die zunächst angenommene rote Farbigkeit der Pilaster ist dahingehend nachvollziehbar, dass Reste von roten Farbspuren auf der noch vorhandenen Rücklage eines Pilasters nachgewiesen werden konnten, die jedoch als spätere rote Überfassung anzusprechen sind.²⁷

Bei der Formulierung der Stucktechnik der Pilaster ist, aufgrund des Nachweises von zwei verschiedenen Stuckmarmortechniken im Palais, welche sich zudem in ihrem Gefüge stark unterscheiden, keine eindeutige Aussage mehr möglich. Die archivalischen Hinweise „graublau melirt“ (1832) und „grau“ (1878) auf die Farbigkeit sind nicht ausreichend, um definitiv auf die eine oder andere Stucktechnik zu schließen; der Passus „Gipsmarmor fein geschliffen“ (1832) datiert nach der schleifenden Überarbeitung laut Kostenvoranschlag von 1828. Anzunehmen ist jedoch, dass die Pilaster eventuell in der gleichen Technik wie die Säulen hergestellt wurden, wobei aber dennoch eindeutige Aussagen über das imitierte Gesteinsgefüge fehlen.

3.3. Weißstuck

Der Weißstuck umfasst im Festsaal die weitere Ausgestaltung der Wandflächen mit vegetabilen und figuralen Stuckelementen, darunter flachere wie die Wappenkartuschen und plastischere wie Geäst, Blattwerk und Putten.

Im Aufbau lässt sich eine eindeutige Werktechnik feststellen, welche mit dem Ziel einer matten, hellen, leicht rauen Oberfläche abschließt. Diese letzte Schicht besteht aus einem sehr kalkhaltigen, mit wenigen Zuschlägen versetzten Mörtel, welcher mit feinen Schwundrissen durchsetzt ist [Abb. 11]. Diese Schwundrisse sind an der Oberfläche geschlossen, vermutlich durch die Ausglättung mit dem Spachtel und eine geringfügige Nachglättung mit dem Pinsel. Dass

es zu einer so homogen, fein ausgeglätteten Oberfläche kommen kann, liegt wahrscheinlich an dem mehrmaligen Aufrühren des Kalkmörtels, was an den zahlreichen Sinterhautfragmenten in der Mörtelmasse [Abb. 12] erkennbar ist. Dies bewirkt eine Vorkarbonatisierung der Stuckmasse und somit auch eine wesentlich geschmeidigere und zu weniger Schwundrissen neigende Mörtelmasse. Ob es sich somit um eine über längere Zeit vorgehaltene Mischung, welche immer wieder aufgerührt wurde, handelt oder um eine bewusst hergestellte Masse, bleibt offen.

Die Intention bei der Herstellung der oben beschriebenen Weißstuckoberfläche wird auch dadurch unterstrichen, dass im Kern jeweils zum Teil purer Gipsmörtel Verwendung fand, um die jeweiligen Volumina aufzubauen. So bestehen die über Nägel und Draht armierten vollplastischen Geäste und Blätter in ihrem Kern aus reinem Gipsmörtel. Bei den Putti nimmt der Gipsanteil in der Regel zur Oberfläche hin ab. Hierbei wurde relativ grob gemahlener Gips als Bindemittelzusatz verwendet, welcher sich in der Mörtelmatrix eindeutig nachweisen lässt [Abb. 13]. Dies zeigt eine rationelle Arbeitsweise und gleichermaßen ästhetisch intendierte Oberflächenausgestaltung auf.

Die Schwierigkeiten bei der Herstellung der Probeplatten lagen nicht wie beim Glättstuck darin, nicht verfügbare Materialien für die Ausgestaltung der Oberfläche herzustellen, sondern in der Rekonstruktion der Plastizität. Das zahlreich verfügbare Bildmaterial vor der Kriegszerstörung, insbesondere für den ausgewählten Bereich der Probeplatte, konnte nur eingeschränkt verwendet werden, da der betreffende Aufnahmewinkel nur eine Teilansicht des jeweiligen Stucks zeigt. Jegliche Entzerrung, wie sie bei zweidimensionalen Objekten gängig ist, erbrachten das gegenteilige Ergebnis – eine Verzerrung.

3.4. Weitere farbliche Ausgestaltung der Stuckbereiche

Die abschließende farbliche Gliederung des Raumes im Bereich der Wände ist, neben den oben ausgeführten materialsichtigen und -farbigen Stuckelementen, durch Teilfassungen des Stucks realisiert worden. Die farbigen vertikalen Gliederungselemente, die roten Stuckmarmorsäulen, gekoppelt mit den nach Quellen graublauen Pilastern, und die blau mit hellen Ockerfarben marmorierten Nischenrücklagen, wurden durch horizontale Teilfassungen miteinander verspannt. Diese lassen sich gesichert für den oberen Abschluss in Form der roten Rücklage des Ornamentbandes des Kranzgesimses nachweisen. Im unteren Wandbereich übernahm diese vertikale Verspannung mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit das ehemals rötlich gefasste Mäanderband der Sandsteinpostamente, zusammen mit den im Fußboden umlaufenden rötlichen Fußbodenplatten.

Die auf historischen Farbfotografien sichtbare hellrote spätere Fassung [Abb. 14], welche heute ebenfalls nur noch in Resten nachweisbar ist, ergänzt die horizontale und vertikale farbliche Gliederung der Raumes durch eine farbliche Staffelung der Vor- und Rücklagen und negiert dadurch die erste farbliche, lineare Gliederung der Wandfläche.

Reste einer Vergoldung, welche sich an den Stirnstein des Saales in den Draperien oberhalb des Kranzgesimses noch

nachweisen lassen, gehören zu einer sehr frühen Fassung, möglicherweise zum Zustand nach Vollendung des Baus. Dies gilt auch für die gemalte rote Marmorierung der Tür- und Arkadeneinfassungen sowie die ehemaligen Baluster an den Fenstern, die wie die Vergoldung bereits 1828 genannt werden.²⁸

Die für die farbliche Gesamtwirkung wichtigen Leinwandgemälde im Deckenspiegel und in der Voute sind nur noch anhand historischer Abbildungen zu benennen. In Bezug auf die Decke und auf die für die Raumfarbigkeit wichtigen Gemälde fehlt jegliche primäre Substanz.

4. Zum weiteren Umgang mit dem Stuck

Die nun vorliegenden Untersuchungsergebnisse zur Stuckausstattung, zusammen mit den grundlegenden Untersuchungen seitens der Bau- und Archivforschung sowie den werktechnischen Tests zum Stuck, zeigen deutlich, dass vieles, aber nicht alles machbar ist, um ein Gestaltungskonzept vom frühen Barock soweit zu klären, dass es rekonstruierbar wäre. Durch die Untersuchung der Werktechnik und ihre Überprüfung mittels experimenteller Nachstellung ist für die Stucktechnologie ein hohes Maß an Informationsdichte erreicht. Dennoch stehen nicht eindeutig nachvollziehbare Situationen, z. B. bei den Pilastern, deutlich als Informationsverlust vor Augen.

Nimmt man die bittere Tatsache hinzu, dass ein Großteil anderer wichtiger Informationen zum Festsaal fehlen, insbesondere zum Bild- und Skulpturenschmuck, so wird sehr schnell deutlich, dass die Informationsdichte im Bereich der Stuckausstattung nur durch die originale Substanz erfolgen konnte, auch wenn sie in sehr stark verändertem Zustand überkommen ist, und dass ihr Schutz bei allen weiteren Maßnahmen im Palais vordringlichste Prämisse sein muss. Historische Fotografien und Pläne allein können es nicht leisten, Architekturoberflächen so zu dokumentieren, dass man von einer „Rekonstruierbarkeit“ im Sinn einer Kopie sprechen kann. Gleiches gilt auch für die vollkommen vernichteten Deckengemälde, wobei aber auch hier kritisch darüber nachgedacht werden sollte, wie viel originale Substanz der Gemälde von Nöten wäre, um sie auf Grundlage der Abbildungen aus dem so genannten „Führerauftrag“²⁹ rekonstruieren zu können.

Die Finanzkrise und eine veränderte Prioritätensetzung haben dazu geführt, dass das Palais im Großen Garten zurückgestellt wurde – somit auch die Überarbeitung der Festsaalwände in Form einer Rekonstruktion, was dem Erhalt des Stucks zunächst einmal zu Gute kommt. Es bleibt aber zu hoffen, dass die notwendigen Mittel zur Konservierung des heutigen Bestands als Voraussetzung einer Nutzung aufgebracht werden können, um weiterhin die zwar geringen, aber authentischen Stuckfragmente der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Literatur

„Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne, hrsg. v. Christian Fuhrmeister, Köln/Weimar/Wien 2006.

Der Grosse Garten zu Dresden. Gartenkunst in vier Jahrhunderten, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung, Dresden 2001.

Arclais D'MONTAMY, Abhandlung von den Farben zum Porzellan, Leipzig 1767, S. 180–187.

Georg DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen I Regierungsbezirk Dresden, bearb. von Barbara Bechter, Wiebke Fastenrath u. a., München/Berlin 1996, S. 162–165.

Roland LENZ, Ein Beitrag zur Mörtel-, Putz- und Stucktechnologie des frühen Barock in Dresden am Beispiel des Palais im Großen Garten, in: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen, 2001, Bd. 9, S. 80–89.

Roland LENZ und Robert SOBOTT, Beobachtungen zu Gefügen historischer Gipsmörtel, in: Gipsmörtel im historischen Mauerwerk und an den Fassaden, (WTA-Schriftenreihe, Bd. 30), hrsg. v. Michael AURAS und Hans-Werner ZIER, München 2008.

Fritz LÖFFLER, Das Alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, hrsg. von der Deutschen Bauakademie (= Schriften des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst), Dresden 1956, S. 32.

Holger METZNER, Artikel „Geheimniskrämerei um das Palais: Planungen hinter dicht verschlossenen Türen“, Sächsische Zeitung, 30. 7. 2007, S. 19.

Kathrin REECKMANN, Anfänge der Barockarchitektur in Sachsen. Johann Georg Starcke und seine Zeit, Köln/Weimar/Wien 2000.

Winfried WERNER, Das Palais im Großen Garten zu Dresden (Große Baudenkmäler 532), München/Berlin 1999.

Abbildungsnachweis

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden: 1

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett: 2, 3
SLUB Dresden: 4, 6, 8b, 14

Roland Lenz, Stuttgart: 5, 7, 8a, 9, 10, 11, 12, 13

saal (Lenz) und unter fachlicher Betreuung des Verfassers die werktechnische Überprüfung der Untersuchungsergebnisse mit Probeplatten im Maßstab 1 : 1 durch M. Siller/Stuttgart und A. Zehrfeld/Dresden, sowie J. Hooss/Stuttgart für die plastische Stuckdekoration. Zeitnah erfolgten Archivforschung durch Dr. S. Dürre/Dresden, Fortsetzung der Fassungsuntersuchung durch M. Lehmann/Dresden und Bauforschung durch H. Olbrich/Görlitz, unter dessen Leitung das Projekt fortgeführt und die Ergebnisse zusammenhängend ausgewertet wurden. Sie wurden durch das SIB, Frau T. Müller, am Tag des Offenen Denkmals 2008 der Öffentlichkeit präsentiert.

⁶ Siehe hierzu Grosser Garten, 2001.

⁷ DEHIO, Dresden, 1996, S. 162–165; WERNER, Palais, 1999; REECKMANN, Barockarchitektur in Sachsen, 2000.

⁸ Kurprinz Friedrich August II. ehelichte Maria Josepha, Tochter Leopolds I. Unter den umfangreichen Feierlichkeiten an verschiedenen Schauplätzen fand am 23. 9. das Venusfest im Palais im Großen Garten statt. Zur Nutzungsgeschichte siehe WERNER, Palais, 1999, S. 9f.

⁹ Sammlung Chigi 1730–47, Rietschel-Museum im Obergeschoss 1869–89, Sammlungen des Königlich Sächsischen Altertumsvereins im Obergeschoss 1890–1945, seit 1840 im Erdgeschoss.

¹⁰ Schriftliche Mitteilung von S. Dürre (2. 5. 2007) über die Neueindeckung des Daches und eventuell weitere, unbekanntete Maßnahmen 1750–56 sowie zum Kostenvoranschlag für die Renovierung des Festsaals und anderer Räume vor Überlassung an die Flora-Gesellschaft vom 22. 7. 1828.

¹¹ Die Pilaster waren 1878 noch materialsichtig „grau“; 1903 ist von einem roten Fond der Wände die Rede (schriftliche Mitteilungen S. Dürre, 2. 5. 2007, 16. 9. 2007). Mit der roten Fassung der Wände könnte auch die per Befund nachweisbare rote Übermalung der Pilaster zeitlich einhergehen. Das Überstreichen der Wände in Rot – inklusive der Pilaster – könnte nach freundlicher Mitteilung von S. Dürre mit der Überlassung des Festsaals an den Altertumsverein (1890) zusammenhängen. Es handelt sich um eine derzeit nur aus Indizien und Befunden zu erschießende Renovierung zwischen 1878 und 1903, zu deren Maßnahmen und genauer Zeitstellung keine detaillierten Archivalien bekannt sind.

¹² WERNER, Palais, 1999, S. 9 33–36.

¹³ Analysen 1965/68 durch Beeger (Staatliches Museum für Mineralogie und Geologie zu Dresden) und Krug (Deutsches Amt für Messwesen und Warenprüfung, Dresden), Rekonstruktionsachse von P. Makolies u. a.

¹⁴ Inventare von 1832 aus Finanzarchiv und Hofbauamt (schriftliche Mitteilung S. Dürre, 2. 5. 2007).

¹⁵ Vgl. hierzu LENZ, Mörtel-, Putz- und Stucktechnologie, 2001, S. 80–89.

¹⁶ Untersuchungen zu den Bodenplatten: Landesmuseum für Mineralogie Dresden, Dr. J.-M. Lange.

¹⁷ TU Dresden, Angewandte Geologie, Prof. Dr. H. Siedel. Alle Analysen ohne Nennung eines Bearbeiters stammen vom Verfasser.

¹⁸ LENZ/SOBOTT, Gefüge historischer Gipsmörtel, 2008.

¹⁹ HfBK Dresden, Labor für Archäometrie, Analysen A. Führmann.

²⁰ Die Verzögerung von hochgebranntem Gips mit Leimwasser wäre für die Verarbeitung eher hinderlich, da er ohnehin sehr

¹ LÖFFLER, Altes Dresden, 1956, S. 32.

² Überblick über die konträren Positionen bei METZNER, „Geheimniskrämerei“, 2007.

³ Die Untersuchung wurde durch einen Auftrag des Staatsbetriebs Sächsische Immobilien- und Baumanagement SIB realisiert. Frau Ch. Röthle und Frau T. Müller (PBK) gebührt Dank für die Leitung und konstruktive Begleitung des Projekts, darüber hinaus Herrn U. Michel und Team (Staatliche Schlösser und Gärten Dresden) und dem Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, vertreten durch Herrn W. Werner und Dr. A. Kiese-wetter; für vorangegangene und hier einfließende Vorhaben ebenso Herrn Prof. H. Leitner † (HfBK Dresden), Herrn I. Gräßler (Sächsische Schlösserverwaltung im Landesamt für Finanzen) und Frau H. Kiko (SIB).

⁴ Siehe hierzu den Beitrag von Hooss in dieser Publikation.

⁵ Exemplarische Untersuchung der Mörtel-, Putz- und Stucktechnologie im gesamten Palais (HfBK Dresden 2001: Prof. Leitner, Lenz); Bestandserfassung, Abnahme der Oberflächenverunreinigungen, Konservierungsproben, Sicherung der Fragmente im Festsaal (HfBK Dresden 2004/05). Im Rahmen der hier vorgestellten Kampagne 2006–08: Untersuchung der Stucktechnologie und Fassungen im Fest-

lange offen bleibt. Denkbar ist die Verwendung des Leimwassers zur besseren Glättung der Mörtelschicht, wie es auch bei den Probeplatten praktiziert wurde.

- ²¹ Nach schriftlicher Mitteilung von S. Dürre (2.5.2007) zum Kostenvoranschlag vom 22.7.1828 sollten alle Wandflächen und Nischen zwei bis drei Mal geschliffen werden.
- ²² Sonderproduktion von Hochbrand-Gips für Wandrücklagen, Profile und Gesimse im Technischen Denkmal Ziegelei Hundisburg nach historischem Vorbild im Feldbrandofen sowie ergänzende Testbrände in der Gasmuffel.
- ²³ HfBK Dresden, Labor für Archäometrie, Nachweis: Prof. Dr. Ch. Herm.
- ²⁴ Vgl. D'MONTAMY, Abhandlung, 1767, S. 180–187.
- ²⁵ Nach schriftlicher Mitteilung von S. Dürre (2.5.2007) zum Kostenvoranschlag vom 22.7.1828 sollten die Säulen und Pilaster neu geschliffen werden; man vermutete, dass die Politur

zuvor durch einen minderwertigen, nun fast vollständig abgeläuterten Lacküberzug erreicht worden sei.

- ²⁶ Inventare von 1832 aus Finanzarchiv und Hofbauamt (schriftliche Mitteilung S. Dürre, 2.5.2007).
- ²⁷ Vgl. auch die Rekonstruktionsprobe von 1968/74. Auch bei der hier beschriebenen Nachstellung wurde der Pilaster irrtümlich rot ausgeführt. Nachdem das Inventar von 1832 durch Recherchen von S. Dürre zur Kenntnis gekommen war, wurde auf eine Neuanfertigung der Modelltafel verzichtet. Hierfür sprach auch, dass zwar die Marmorierung der Säulen bekannt ist, nicht aber die der Pilaster. Das Verfahren der Nachstellung stieß hier mangels überkommener Originale an seine Grenzen.
- ²⁸ Aufführung als bereits vorhanden im Kostenvoranschlag vom 22.7.1828 (schriftliche Mitteilung von S. Dürre, 2.5.2007).
- ²⁹ Siehe dazu „Führerauftrag“, 2006.

Hans-Georg Gathmann

Material, Werkzeuge und Techniken der historischen und aktuellen Stuckherstellung

Angesichts der Erkenntnis, dass Stuck beinahe überall anzutreffen ist, etwa in so opulenter Form wie in der Abteikirche Speinshart, aber eben auch an der alten Apotheke von Bottrop oder in der Stadthalle Wuppertal, also vielerorts an Decken, Wänden und Fassaden, stellt sich die Frage: Was genau ist Stuck? Wenn man dann Stuck definiert als das Ergebnis der Ausformung von erhärtendem Material im oder am Bauwerk und eilig ergänzt, dass die Formgebung dabei baustiltypisch, zielgerichtet und gewollt ist, wird nun höchst interessant, weil hinweisgebend, wie das Material Gips oder Kalkmörtel „in Form gebracht“ wird. Dazu gibt Abb. 1 Auskunft, das die Belegschaft der Gelsenkirchener Firma Tümmers 1927 in ihrem 30. Jubiläumsjahr zeigt. Besonders faszinierend an diesem Foto ist, dass sich die Gesellen mit den berufstypischen Werkzeugen „bewaffnet“ haben.¹ Des Weiteren braucht es handwerkliche Arbeitsmethoden, zunächst die sogenannten Zugtechniken zur Herstellung von Profilen: Der Querschnitt eines entworfenen oder vorgegebenen Profils wird aus einem Blech ausgeschnitten und gefeilt. Diese Schablone wird zur Aussteifung auf ein etwas zurückspringendes Sattelholz aufgenagelt. Als es noch keine Bleche gab, wurde es direkt aus Hartholz ausgeschnitten, das dann zu den Profilkanten hin angeschrägt wurde. Abb. 2 zeigt das Ganze als Schemaskizze.

Gips oder Kalkmörtel muss herangeschafft und angerührt werden. Die Mühe verdeutlicht Abb. 3. Insbesondere der Vor-Ort-Zug bekommt dann auch schon mal „schlachtähnlichen“ Charakter, und je größer das Profil und je länger der Zug, desto mehr Personen sind vonnöten [Abb. 4]. Da ist jede Menge hektische Bewegung drin, und der Gips spritzt gehörig durch die Gegend. Der Schlitten mit der Profilschablone wird an einem Lattengang (gut befestigt mit Gipspat-schen) entlang „gezogen“. Materialmengensparnis wird durch den Einbau von Unterkonstruktionen mit Putzträgern wie z. B. Spalierlattung, Strohwickel, Verbretterung, Eisen mit Rabitzgewebe, Ziegeldraht usw. erreicht. Dabei wird bevorzugt, was regional naheliegend zur Verfügung steht. Beim Vor-Ort-Zug wird dann mehrlagig mit einer Vorschablone oder „Blindschablone“ gezogen. An Fassaden befindet sich die obere Führungslatte mangels Decke an der Wand bzw. an der Rinne oder Traufe. Da der Schlitten die Profilschablone immer überragt, kann am Gebäude direkt nie ganz bis in alle Ecken gezogen werden, und das letzte Stück muss entweder freihändig eingetragen, mit dem Gesimshobel gestochen oder auf einem Tisch gezogen, zugeschnitten und eingesetzt werden.

Beim „Tischzug“ oder „Bankzug“ geht es etwas ruhiger zu. Das Wettrennen mit der Erhärtung des Materials bleibt, aber die Schwerkraft wird jetzt zum Freund des Stuckateurs, was Abb. 5 deutlich werden lässt. Man muss jedoch das Profil in transportierbare Stücke zerschneiden – es muss



Abb. 1: Belegschaft der Gelsenkirchener Firma Tümmers 1927

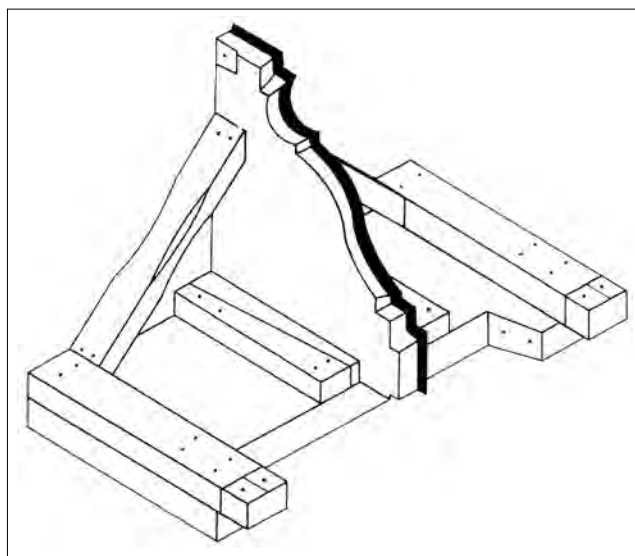


Abb. 2: Eckschablone als Mittelschablone

vom Tisch lösbar sein (Trennmittel sind – je nach Region – Seife, Wachs, Fett), und als zusätzlicher Arbeitsgang ist das Einkleben im Gebäude und das Beistucken der Stöße erforderlich. Ein weiterer Vorteil: Große Profile können hohl gefertigt werden, indem über einem zuvor gezogenen und mit Trennmitteln behandelten so genannten „Kern“ gezogen wird. Zur Armierung dienen Jute, Hanf, Sisal, Stroh usw. Nun sind natürlich nicht ausschließlich gerade, sondern auch gerundete Profilverläufe gefragt. Hierzu wird an einem Ende der Schablone ein starrer und stabiler Radiusarm angebracht, an dessen anderem Ende sich ein Zirkel-Einsatzpunkt befindet – meist eine Öse, die dann in einem stabilen Nagel eingesetzt wird. Abb. 6 zeigt einen Rundzug direkt an der Wand.

In Kuppeln und Gewölben fehlt die Möglichkeit, in Gesimshöhe einen Nagel einzuschlagen, entsprechend muss dort ein drehbarer Mast in den Raum eingebaut werden. Beim so genannten „Drehen“ von Säulen oder Balustern sieht der Arbeitstisch ein bisschen so aus wie ein Spanferkel-Grill [Abb. 7]: Die Schablone ist seitlich fest am Tisch angebracht und eine drehbare Welle mit Kurbel bildet einen Kern, der natürlich konisch sein muss, damit sie nach Fertigstellung auch abgeschoben werden kann. Da sich ab einer gewissen Säulenhöhe die nötige Stabilität verliert, weil die Welle dann durchhängt, schafft das Drehen im Stehen Abhilfe.

Auch bei den Zugtechniken gibt es Herausforderungen, denen sich ein verdienter Stuckateur einmal gestellt haben muss: Relativ einfach ist noch das Ziehen eines sich gleichmäßig in der Breite verjüngenden Profils. An beiden Seiten der Schablone ist ein Schlitten mit einem Scharnier angebracht, zwei Zuglatten haben enger werdenden Abstand voneinander, die Schablone stellt sich im voranschreitenden Zug immer schräger, und das Profil verschmälert sich so. Raffinierter ist die Konstruktion zur Herstellung eines Ovals: das Ovaleck [Abb. 8], im Prinzip ein Schienenkreuz, in dem zwei Schiffchen eng geführt fahren, eines längs und das Andere quer dazu. Beide Schiffchen werden drehbar wie der Einsatzpunkt beim Rundzug an dem Schablonenarm befestigt. Ans äußere Ende kommt noch ein Laufholz. Vollzieht man die Bewegung dieses Werkzeuges im Kopf, so erkennt man, dass sich ein Oval bildet.

Auch gibt es diesen wunderbaren begrifflichen Widerspruch: „eckig drehen“, was mit Hilfe des oben genannten „Spanferkel-Grills“ ausgeführt wird, diesmal jedoch mit einer Scheibe an der Kurbel, die gleichmäßig aufgeteilte Löcher hat, und zwar so viele, wie der Stuckkörper Ecken aufweisen soll. Durch diese Löcher hindurch kann die Welle an einem Splint am Drehtisch festgesetzt werden, und über den Drehtisch kann eine Profilschablone geschoben werden. Wenn man schnell genug ist, kann man dann Gips auf die Welle auflegen, diese Stück für Stück und immer wieder drehen, und nach jedem Einrasten mit dem Schlitten darüber fahren.

Eine wirklich anspruchsvolle Arbeit ist die gewendelte Säule. Hierfür wird der Drehtisch mit Mehrausstattung versehen: Die Achse erhält an der Kurbel eine Verdickung, deren Umfang maßidentisch sein muss mit der Höhe eines Wendels nach einer Säulendrehung. An dieser Verdickung befestigt man ein Stahlseil, das man an einer gut befestigten Rolle in Säulenhöhe umlenkt. Am Ende dieses Stahlseiles hängt die Schablone, die auf Schienen eindeutig an der Welle entlang geführt werden kann. Abb. 9 zeigt diese Konstruktion. So wie die Welle gedreht wird, wickelt sich das Stahlseil auf und zieht die Schablone, die ein Stuckateur, der Gefühl und Kraft in sich vereinigt, an der sich gleichzeitig drehenden Säule entlangführt. Ist die Konstruktion gut genug gebaut, kann sich das Ergebnis wie auf Abb. 10 sehen lassen. Kannelierte Säulen sind, soweit sie zylindrisch sind, kein Problem: Sie werden als Halbschalen gerade und auf Kern gezogen. Bei kannelierten Säulen mit „Entasis“ muss jede Kannelure mit einer kleinen Scharnierschablone auf gebogenem und sich bauchig verjüngendem Lattengang aufgezogen werden, was einen erheblichen Aufwand darstellt.



Abb. 3: Anrühren von Gips- oder Kalkmörtel



Abb. 4: Vor-Ort-Zug

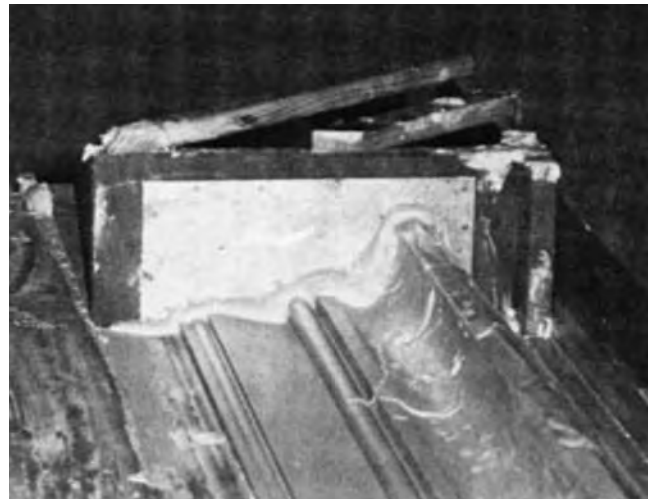


Abb. 5: Tischzug oder Bankzug

Abb. 6: Rundzug





Abb. 7: Arbeitstisch zum Drehen von Säulen oder Balustern

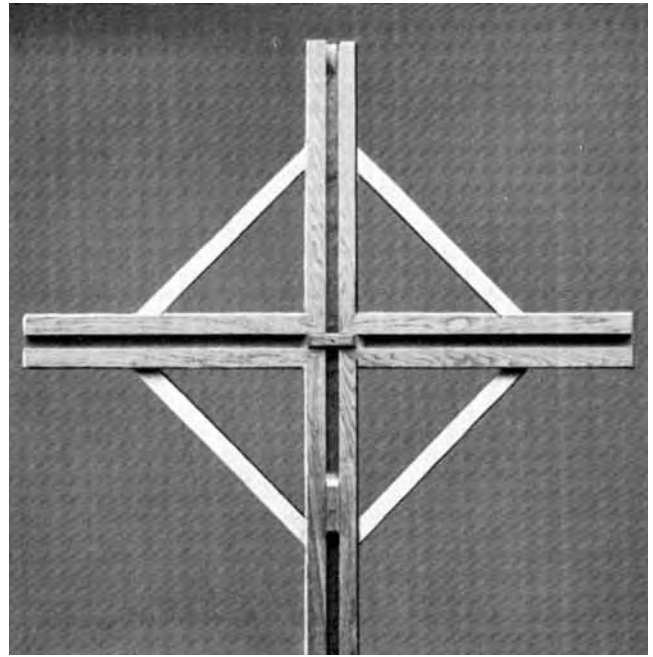
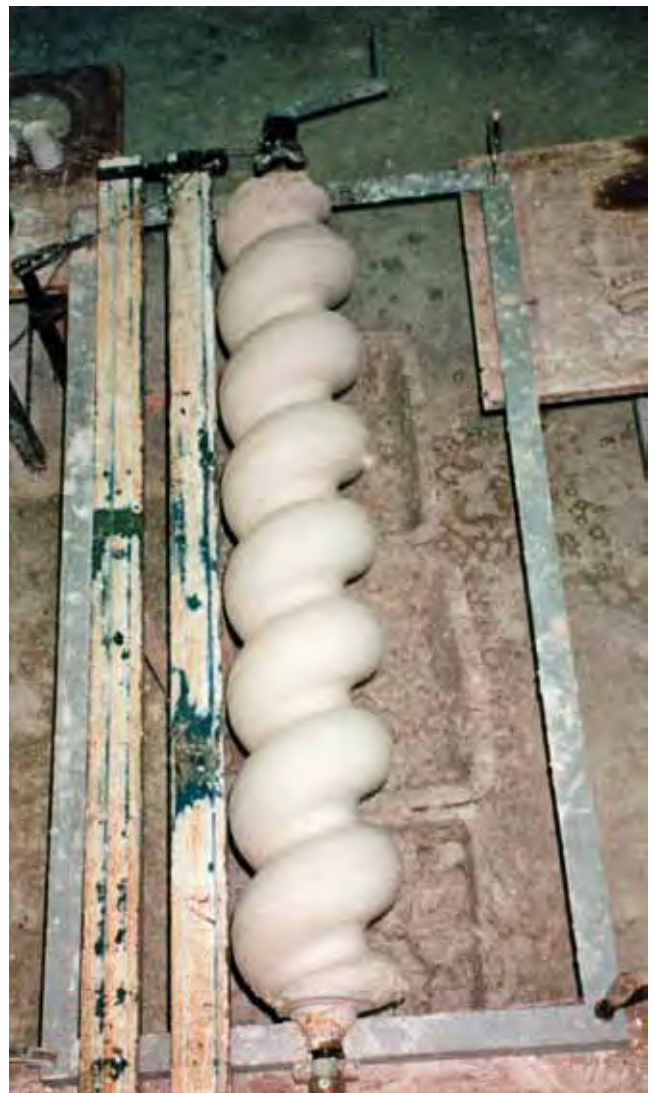


Abb. 8: Ovalkreuz

Abb. 9: Drehtisch zur Erstellung einer gewendelten Säule



Abb. 10: Gewendelte Säule



Soweit zu den Methoden, Gips oder Kalkmörtel ein Profil zu geben. Bei Ornamentik und Plastiken endet die Machbarkeit mit den Zugtechniken. Freie Antragsarbeiten (wie auf Abb. 11 als Fassadenschmuck) sind Unikate, und hier entpuppt sich der Stuckateur anfangs meist als leidenschaftlicher „Werkzeugfetischist“, um dann später festzustellen, dass er doch nur wenige Antragsarbeiten – diese meist auch noch selbstgeschmiedet – benutzt. Auch für vervielfältigte Stuckaturen macht ein Modell den Anfang, das angetragen ist, aus Gips geschnitten und aus Holz oder Stein oder aus einer dauerhaft verformbaren Masse wie Ton modelliert wurde. Um davon dann eine Gussform zu bauen, bieten sich mehrere Materialien an: Die ältesten Formbaumethoden verwenden starre Stoffe. Der Nachteil ist, dass Abgüsse nur dann wieder aus der Form heraus lösbar sind, wenn sie keine Untergriffigkeiten aufweisen oder wenn die Form aus mehreren Teilstücken besteht, die vor dem Guss unverrückbar aneinander arretiert sein müssen und die nach dem Erstarren der Gießmasse vereinzelt auseinandergenommen werden können. Der Klassiker ist die „Gipsstückform“, deren Entstehung Abb. 12 zeigt.

In andere starre Formenmaterialien wie Schwefel oder Holz wurden nicht untergriffige Ornamente direkt negativ geschnitzt. Ein solches so genanntes Holzmodell [Abb. 13] birgt zwei Schwierigkeiten in sich: 1. Es muss negativ geschnitzt werden, was schon positiv eine echte Herausforderung ist, und 2. ist alle Trenn- und Gießkunst gefragt, damit hier ein brauchbarer Gipsabguss herauskommt, geschweige denn ein heiler Einteiliger. Problem 1 löst nur hingebungsvolles Üben, Problem 2 vermindert sich ein wenig, wenn man den eingebrachten Guss noch weich mitsamt der Form an die vorgesehene Stelle an der Decke oder Wand quetscht und dort erstarren und sich dabei ankleben lässt. Formen aus Pfeifenton oder Wachs lassen da schon mehr zu, sind dafür aber so leicht verletzlich, dass sie in der Regel nur einen Abguss hergeben und meist nur als Materialtaucher oder Kopiermöglichkeiten einer andernorts vorhandenen Stuckatur dienen. Eine echte Erweiterung der Möglichkeiten bringen erst elastische, flexible Formenmaterialien wie Leim, Gelatine oder – allerdings erst in jüngerer Zeit verfügbar – Latex, Polyurethane oder Silicon-Kautschuke. Für kleine und flache Modelle können diese Stoffe massiv als so genannte

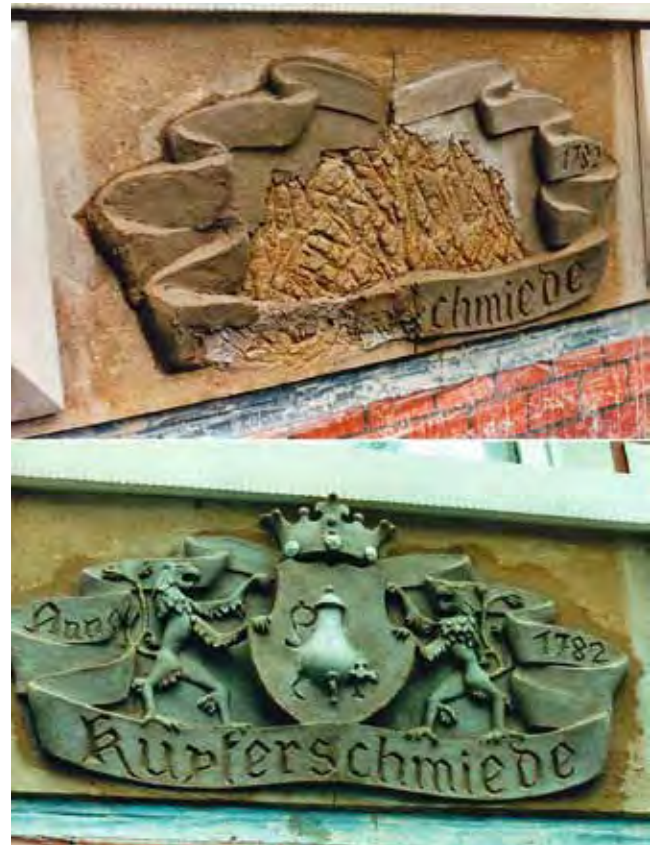


Abb. 11: Beispiel einer freien Antragsarbeit

Spiegelform eingesetzt werden, meistens jedoch erhalten sie noch einen Stützmantel. Damit wird der Formbau auch handwerklich spannender: Das Modell wird 8–15 mm dick umfassend mit Ton belegt und alle Flanken konisch verdickt. Darüber gießt man den „Gipsmantel“, entfernt ihn nach seiner Erstarrung wieder und bohrt eine Eingussöffnung und genügend Entlüftungslöcher hinein. Nimmt man nun die Tonschicht vom Modell wieder herunter und setzt den Gipsmantel wieder wie zuvor darüber, bildet sich dazwischen eine 8–15 mm dicke Hohlschicht. Nach Abdichtung der Fugen kann nun flüssig erwärmter Leim, bzw. angerührter Kautschuk, eingefüllt werden. Man erhält eine flexible Form mit

Abb. 12: Entstehung einer Gipsstückform





Abb. 13: Holzmodell



Abb. 14: Flexible Form mit Stützmantel

Stützmantel [Abb. 14]. Die Anzahl der erzielbaren Abgüsse ist dann von der Kompliziertheit des Modells sowie von den Qualitäten des Formen- und Gussmaterials abhängig. Aber einmal hergestelltes Modell und Stützmantel sind dauerhaft lagerbar, und die flexible Formenmasse kann dann mit relativ wenig Aufwand wieder erneuert werden. Materialien, Werkzeuge und Techniken sind bis heute die Gleichen geblieben; Maschinen werden lediglich für die Materialtransporte und das Mörtelrühren eingesetzt, und die Menschen ändern sich auch nicht wesentlich.

¹ Der Herr mit dem schwarzen Mantel ist Adolf Winkler, Verfasser des legendären Buchs „Putz * Stuck * Rabitz“, aus dem die folgenden Schwarz-Weiß-Fotos, die etwas antik wirken, entnommen sind.

Markus Eiden

„Quadraturstück“ – Kassetten- und Felderdecken des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Ausführungstechniken und Erhaltung

Wanderkünstler aus dem südalpinen Raum sowie die Verbreitung architekturtheoretischer Schriften und Stichvorlagen begünstigen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Entstehung geometrisch gegliederter Deckendekorationen in Stucktechnik im deutschsprachigen Raum. Diese haben sich nicht nur in Schlossbauten, sondern auch in Bürgerhäusern, Rathäusern und Sakralbauten erhalten. Anhand mehrerer Objekte und der dort erhobenen restauratorischen Befunde lässt sich aufzeigen, dass so genannter „Quadraturstück“ in der Regel vor Ort geometrisch aufgerissen und mit Profilschablonen „frei Hand“, also „ohne Anschlag“, sprich ohne die Verwendung von Zug- und/oder Beilatten gezogen wurde.¹ Neben faserbewehrtem „Lehm-Kalk-Stuck“ gelangten auch bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts annähernd kalk- und zuschlagsfreie Gipsstucktechniken zur Anwendung, die vermuten lassen, dass lokale handwerkliche Traditionen eine Symbiose mit den gestalterischen Innovationen aus dem Süden eingingen.²

Anhand zweier Beispiele werden in dem folgenden Beitrag, der eine gekürzte Version des an der Tagung gehaltenen Vortrags beinhaltet, materialtechnologische Unterschiede innerhalb der Stucktechniken zur Zeit der Renaissance angesprochen und damit verbundene Erhaltungsfragen thematisiert.

Stuckdekorationen in Schloss Grumbach

Das erste Objekt ist ein Beispiel für Gipsstuck- und Gips-Kalkstucktechniken: Unweit von Würzburg, in Rimpar, befindet sich Schloss Grumbach, in welchem sich bemerkenswerte Stuckdekorationen der Renaissance erhalten haben. Zahlreiche, vergleichsweise einfache architekturgliedernde Renaissancedekorationen fielen andernorts entweder der Mode der Zeit, den veränderten Repräsentationsbedürfnissen nachfolgender Generationen oder den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs zum Opfer. Rimpar darf als besonders frühes Beispiel von erhaltenem „Quadraturstück“ nicht nur in Franken besondere Aufmerksamkeit für sich beanspruchen, da es sowohl hinsichtlich der Qualität der Gestaltung als auch in Bezug auf die verwendete Stuckzusammensetzung – nach derzeitigem Forschungsstand – recht außergewöhnlich zu sein scheint.

Im Südflügel des ersten Stockwerks befinden sich der „Rittersaal“, der „Kleine Saal“, auch Vorsaal genannt, sowie der Greiffenklauseaal. In all diesen Räumlichkeiten haben sich Stuckdekorationen der Renaissance erhalten, ebenso

wie im angrenzenden Geschoss des so genannten Juliusturmes, im weiteren Verlauf Turmzimmer genannt. Das Stuckdekor ist insgesamt recht gut erhalten, auch wenn statische Risse an der einen oder anderen Stelle auftreten, was bei der immensen Baumasse nicht zu vermeiden ist. Vergleichsweise einfacher „Quadraturstück“ – so kann man jenen Stuck bezeichnen, der auf Grundlage geometrischer Konstruktion erstellt wurde und bei welchem die teils komplexe geometrische Gliederung den Hauptteil der Gestaltung trägt³ – findet sich nicht nur im Juliusturm, an der Decke des Greiffenklauseaals, sondern auch im Kleinen Saal sowie im Rittersaal.

Insgesamt erheblich aufwendiger als in den übrigen Räumlichkeiten des Schlosses sind die immobilen Ausstattungen im Vorsaal und im Rittersaal, der auch als Wappensaal bezeichnet werden könnte, gehört doch der Wappenfries mit den je 16 Anichen der Familien von Grumbach und Vellberg zum wesentlichen Gestaltungsmerkmal des repräsentativen Saals.

Insbesondere in diesen beiden Räumlichkeiten, Kleiner Saal und Rittersaal, bereichern zusätzlich aufwendige Stuckportale, umlaufende Gebälke und figürliche Stuckreliefbilder das Dekor. Der Westflügel im Schloss, der sich leider nicht erhalten hat, war mit weiteren stuckierten Renaissancedekorationen ausgestattet, wie anhand von Grabungsfunden aus den unterkellerten Türmen des Schlosses erschlossen werden kann. Zahlreiche Stuckfragmente wurden in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts dort geborgen. Anhand dieser Fragmente können interessante Hinweise zum technologischen Stuckaufbau, zur Materialzusammensetzung und zur Ausführungstechnik gewonnen werden, die sich aber nur zum Teil stilistisch und technologisch mit den vor Ort erhaltenen Stuckausstattungen decken.

Ohne an dieser Stelle näher auf diese Untersuchungen eingehen zu können, sei hier auf mindestens drei Stuckierungsphasen verwiesen: zwei aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Wilhelm und Konrad von Grumbach sowie eine gegen Ende des 16. bzw. zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter Julius Echter von Mespelbrunn (1593 terminus post quem).

Rittersaal, Kleiner Saal und Turmzimmer

Die Stuckausstattung des Rittersaals, insbesondere der Wappenfries, ist anlässlich der Hochzeit Konrad von Grumbachs mit Salome Vellberg um 1552 zu datieren,⁴ denn bei den 32 Wappen handelt es sich um eine Ahnenprobe des Grumba-



Abb. 1: Schloss Grumbach, Südflügel (2007)



Abb. 2: Schloss Grumbach, Juliusturm, Deckenstuck im ersten Obergeschoss (2007)



Abb. 3: Schloss Grumbach, Südflügel, Stuckausstattung Rittersaal (2007)



Abb. 4: Schloss Grumbach, Rittersaal, Stuckausstattung mit Wappenfries (2007)



Abb. 5: Schloss Grumbach, Stuckfragment aus Grabungsfund



Abb. 6: Schloss Grumbach, Vorsaal, Fries hinter Portalaufsatz mit Brautpaarmotiv

cher und Vellberger Adels. Auch der florale Fries im Vorsaal mit Grumbachwappen und insgesamt vier hinter den Portalaufsätzen versteckten figürlichen Paarmotiven ist ganz offensichtlich um 1552 entstanden [Abb. 6].

In dieselbe Zeit oder auch etwas später, also in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts, sind die Deckenstuckierung im Kleinen Saal und im Rittersaal sowie die aufwendigen Portalarchitekturen zu datieren. Die Deckenstuckatur im Turm-

zimmer ist zwar auch zu diesem frühen Zeitpunkt denkbar, fällt jedoch möglicherweise erst in die Echterzeit; die Datierung zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist allerdings nicht gesichert.

Regionale Vergleichsbeispiele zu dieser Art von Quadraturstück aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, bei welcher komplexe geometrische Figuren modulartig die Fläche beleben (Felderdecke), finden sich u. a. im Rathaus in Lohr sowie in Schloss Höchstädt.⁵

Verwendete Stuckmörtel

In Rimpär verwendete man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben Kalk- und Kalkgipsstuck in größerem Umfang auch annähernd zuschlagsfreie Gipsmörtel, und zwar ohne oder mit nur geringem Kalkzusatz. Inwieweit hier organische Zusätze und anhydritische Komponenten die plastische Verarbeitung beeinflusst haben, darüber lässt sich vorerst nur spekulieren, solange naturwissenschaftliche Analysen zu den verwendeten Materialien noch ausstehen. Das vergleichsweise weiche Material spricht allerdings nicht zwangsläufig für einen höheren Anhydritanteil.

Im Rittersaal kann anhand der Relieftafel mit dem „Urteil des Paris“ der hohe Gipsanteil in der Stuckmasse anhand einer Makroaufnahme ermessen werden [vgl. Abb. 9]. Diese Form von Antragsstück mit abschließender Formvollendung durch Materialabtrag kann analog zum *terminus technicus* der „Kalkschneidarbeit“ als „Gippschneidarbeit“ bezeichnet werden und ist für die Zeit des Manierismus technologisch gesehen durchaus bemerkenswert.

Bei den Wappen und Reliefs im Rittersaal dominieren augenscheinlich Gipsantrag- und Gipsgussmörtel mit nur geringen oder gar keinen Kalkzusätzen. Die Deckenstuckprofile konnten vor Ort bisher noch nicht auf ihre Materialzusammensetzung hin untersucht werden, allerdings zeigen die erhaltenen Fragmente aus den Grabungsfunden in den Türmen, dass mineralische Zusätze und kalkhaltige Mörtel beim Ziehen der Profile vor Ort verwendet wurden und demnach zumindest in der dritten Stuckierungsphase unter Julius Echter verbreitet waren [vgl. Abb. 5].

In Schloss Grumbach konnten aus den beschriebenen Stuckierungsphasen keine faserverstärkten Kalkmörtel festgestellt werden, die eine Verwandtschaft zur Materialzusammensetzung der Deckenstuckaturen aus Schloss Höchstädt zeigen.⁶

An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass in Höchstädt bei den Deckenstuckprofilen über einem Lehmkern faserverstärkter Kalkmörtel annähernd ohne Sandzuschläge den abschließenden stucksichtig belassenen Schichtaufbau zur Zeit der Renaissance mitbestimmten; eine Technik, die überrascht und deren abschließende Deckschicht wir eher aus dem Bereich der oströmischen Putztradition unter dem Begriff der „Wergkalktechnik“ kennen. Man denke hier z. B. an byzantinische und postbyzantinische Wandmalereien aus Serbien oder der Bukowina, deren Feinputz ebenfalls beinahe ausschließlich aus Sumpfkalk oder „trockengelöschtem Kalk“ mit Flachs- oder Hanffasern besteht.⁷

Geometrisch geprägte Deckendekorationen

Die Beliebtheit stucksichtiger Dekorationen ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist in engem Zusammenhang mit der Entdeckung antiker Stuckaturen in Rom sowie der Rezeption antiker Schriftquellen (Vitruv, Plinius) zu betrachten. Eine bedeutende Wiederentdeckung in jener Zeit war, dass mit Hilfe von Travertin- und Marmorzuschlägen weiße, polierfähige Kalkfeinputze und Kalkstuckmörtel hergestellt werden konnten, die zu einem Aufblühen antikisierender Oberflächenästhetik führten und weiße respektive stucksichtige Raumschöpfungen wie aus einem Guss ermöglichten.⁸

Parallel zu den weitgehend monochromen Quadraturstuckdecken, die hierzulande nur selten mit Goldapplikationen versehen wurden,⁹ entwickeln sich nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl ungefasste als auch gefasste Holzdecken, deren Formensprache ebenfalls mehr oder weniger stark geometrisch geprägt wird. Als besonders schöne Beispiele gelten:

- die Decke im Zedernsaal in Schloss Kirchheim in Schwaben (1562–1584, Werkstatt Wendel Dietrich, Augsburg),
- die Kassettendecke in Schloss Heiligenberg (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts von Jörg Schwartzberger, Messkirch),
- die Kassetten-/Felderdecke im Rittersaal in Schloss Weikersheim (um 1600, von Elias Gunzenhäuser, Stuttgart).

Die formalen Lösungen ähneln in diesem Zusammenhang teilweise ebenfalls antiken Flächen- und Deckengliederungen und können vielleicht auch als Reflex auf eine antike Gestaltungsgeometrie interpretiert werden.

Technologische Aspekte – Konstruktion der Decken

Aus restauratorischer Sicht und vor dem Hintergrund einer längerfristigen Erhaltung besteht die Notwendigkeit, Stuckaturen und insbesondere Deckenstuck im Zusammenhang mit den baulichen Gegebenheiten und der spezifischen Deckenkonstruktion zu beurteilen. Meist lassen sich dabei starre und elastische Systeme unterscheiden. Gemauerte Verbände, wie sie an steinernen Gewölben anzutreffen sind, können dem starren System zugerechnet werden; hölzerne Deckenkonstruktionen, ob mit oder ohne Berohrung, werden hier unabhängig von ihrer spezifischen Konstruktionsweise dem elastischen System zugeordnet.¹⁰

Steinerne Gewölbe

Liegt ein gemauertes Gewölbe vor, wie beispielsweise in den großen Sälen an unserem Tagungsort hier in der Würzburger Residenz, ist ganz offensichtlich, dass sowohl der

Putz- als auch der Stuckaufbau im mineralischen System ausgeführt wird. Die Vorteile eines solchen Systems liegen im historisch bewährten, mineralischen Haftverbund; eine technologisch richtige Ausführung vorausgesetzt. Solche rein mineralischen Putz-Stuck-Schichtaufbauten lassen sich hier vor Ort nicht nur im Weißen Saal, sondern auch im Treppenhaus und nicht zuletzt im jüngst restaurierten Kaisersaal eindrucksvoll studieren, unabhängig davon, ob Gussstuckelemente in Form von „Versatzstück“, zusätzlich mechanisch mit Schmiedenägeln gesichert, zum Einsatz gelangten.

Nur bei massiver statischer und extremer hygri-scher Belastung, sprich Wasserinfiltration über die Kapillaren des porösen Systems, sind lokal begrenzte Schäden, insbesondere im Grenzflächenbereich der einzelnen Schichten und an der Putz-Stuck-Malschichtoberfläche als dem sensibelsten Bereich der Verdunstungszone, unvermeidlich.

Sieht man von ungünstigen hydrologischen Einflüssen ab, kann ein solide ausgeführtes mineralisches Verbundsystem problemlos mehrere hundert Jahre ohne größere Schäden altern und anhaltenden Bestand haben. Ob die heutigen, zunehmend kunststoffmodifizierten Mörtel dies auch noch leisten werden, darf angezweifelt werden.

Verdeckte Holzbalkendecken

Bei hölzernen Deckenkonstruktionen gelangten zur Zeit der Renaissance neben rein mineralischen Putz-Stuck-Tectorien auch lehmhaltige und faserversetzte mineralische Zwischenschichten zur Anwendung. Als Zwischen- und Trägerschichten für die abschließenden Stuckdekorationen leisten diese lehmhaltigen Schichten bewährte Dienste; sind sie doch aufgrund ihrer physiko-mechanischen Eigenschaften durchaus in der Lage, Bewegungen am Gebäude und der Holzkonstruktion in begrenztem Umfang aufzufangen.

Ohne hier auf Wärmedehnung, Kälteschwund und hygri-sche Prozesse der einzelnen Baustoffe näher einzugehen, soll an dieser Stelle nur festgehalten werden, dass gerade faserversetzter Lehm und faserverstärkter Kalkmörtel als „elastische“ Materialien eine bewährte und „intelligente Lösung“ an hölzernen Bauteilen darstellen und die Untersuchung derartiger Verbände als technologische Grundlage für materialkompatible Restaurierungen nicht außer Acht gelassen werden sollte.

Zur Erhaltung

Dass sich Renaissancestück wie in Lohr, Höchstädt oder Rimpf über Jahrhunderte in größerem Umfang trotz jahreszeitlich stark variierenden, raumklimatisch ungünstigen Verhältnissen erhalten hat, spricht ganz klar für dessen handwerklich solide Ausführungstechnik. Unter normalen Bedingungen kann für die erwähnten mehrschichtigen Putz-Stuck-Schichtsysteme generell eine günstige, langfristige Erhaltungsprognose gegeben werden. Bei übermäßiger Wasserinfiltration ist eine solche allerdings hinfällig. Sowohl im

rein mineralischen System als auch im Lehm-Stuck-Verbund sind bei sekundärer Durchfeuchtung nicht nur ein zusätzlicher Salzeintrag, sondern auch Lösung und Umkristallisation zugeführter wie materialimmanenter Salze vorprogrammiert. Auch Verfärbungen durch Ausschwemmung färbender Feinstanteile der Putzzuschläge, überwiegend Eisenhydroxide, sind wie im Beispiel Thalheim nicht außergewöhnlich; in gewissem Umfang können Sie über adäquate Kompressen extrahiert werden [Abb.15] und günstigstenfalls im kalkhaltigen System konserviert/restauriert werden [Abb. 16]. Im Fall Thalheim konnten nach der Kompressenbehandlung sowohl die Stuckergänzungen als auch die Kalkfassung in Kalktechnik, d. h. rein mineralisch und ohne organische Zusätze, erfolgen.

Gipsproblematik

Insbesondere bei gipshaltigen Mörteln, deren Löslichkeit je nach Calciumsulfat-Modifikation zwischen 2,7 und 8,8 g/l und damit doch wesentlich höher liegt als bei Kalkputz (circa 0,014 g/l), sind Gefügelockerungen und verhärtete Gipskrusten an der Oberfläche in Folge von Durchfeuchtungen nichts Außergewöhnliches – vor allem wenn noch weitere leichtlösliche Salze vorliegen, welche die Gesamtlöslichkeit der ansonsten nur mäßig löslichen Salze zusätzlich erhöhen.

Gerade im Stuckbereich sind Umsalzen und Gefügezersetzungen aufgrund kapillarer Durchfeuchtung des verwendeten Stuckmaterials öfters anzutreffen. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Studien Hubert Paschingers, ehemals Chemiker am Bundesdenkmalamt (BDA) in Wien, zu dolomithaltigen Kalk-Gips-Mörteln und die nach sekundärer Durchfeuchtung mehrfach beobachtete Magnesiumsulfatbildung.¹¹ Diese Umsalzung in ein besonders leichtlösliches Salz bewirkt neben zerstörerischer Gefügeveränderung der Stuckmatrix ein weiteres langfristiges Schadenspotential aufgrund der salzspezifischen Hydratationseigenschaften des Magnesiumsulfates – ein Problem, dass übrigens auch hier in der Residenz an Teilbereichen des barocken Stucks und Teilen der Nachkriegergänzung auftritt und dem konservatorisch u. a. mit erneuter Umsalzung mittels Bariumhydroxidlösung teilweise begegnet werden kann.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die hauptsächlichen Schäden an mineralischen Putz-Stuck-Verbund-Systemen mit Wassereintrag in unkontrollierter Form zusammenhängen. Dasselbe gilt im Besonderen auch für lehmhaltige Träger und Grundputze; solche sind nicht nur an Deckenbalkenkonstruktionen mit Lehmschlag anzutreffen, sondern gelegentlich sogar auch an Mauern, unter anderem in Schloss Ilsenburg, Sachsen-Anhalt. Ein materialimmanenter Nachteil lehmhaltiger Konstruktionen ist demnach die vergleichsweise höhere Empfindlichkeit gegenüber unkontrolliertem Feuchteintrag, dem Hauptschadensfaktor innerhalb poröser mineralischer Systeme. Quellung, Haftungsverlust, Erosion mineralischer Komponenten verkehren die unter normalen Klimabedingungen positiv zu bewertende hygro-



Abb. 7: Schloss Höchstädt, Deckenstuckaturen, erstes Drittel 17. Jahrhundert, Zustand während der Restaurierung (2004/2005)



Abb. 8: Schloss Grumbach, Deckenstück des Kleinen Saals (2007)



Abb. 9: Schloss Grumbach, Rittersaal, Detailaufnahme Portalbekrönung zum Vorsaal (2007)

Abb. 11: Villa Oplontis, Durchgangshalle, Decke mit geometrischem Gliederungssystem (2008)



Abb. 10: Schloss Grumbach, Rittersaal, Deckenfeld mit Quadraturstück (2007)

thermische und kapillare Aktivität des Baustoffes ins Gegenteil: Ablösungserscheinungen, Materialmüdigkeit, lokal begrenzte Totalauflösung sowie damit verbundene Teilverluste der Dekoration sind bei massivem Wassereintrag vorprogrammiert. Aufgrund solcher Schadensphänomene das historisch bewährte Lehm-Kalk-System, insbesondere an hölzernen Bauteilen, anzuzweifeln, wäre allerdings verfehlt.



Abb. 13: Schematische Zeichnung einer verdeckten Holzbalkendecke mit Lehmwickel, Lehm Schlag, mehrschichtigem Lehmputz und abschließender Stuckierung in Kalktechnik



Abb. 12: Schematische Zeichnung eines mehrschichtigen Putzsystems mit abschließendem Zugstuck auf einem gemauerten Gewölbe



Abb. 14: Schloss Thalheim (Lkr. Nürnberger Land), Detail einer Stuckdecke mit Verfärbungen und Strukturschäden nach Brandschaden und damit verbundenem Löschwassereintrag, Zustand vor der Restaurierung 2005



Abb. 15: Schloss Thalheim, Ammoniumcarbonat-Kompressenbehandlung mit positivem Reinigungsergebnis und Reduzierung oberflächlich vorgeschwitzter Gipsinterkruste

Ausblick

Eine nachhaltige Erhaltung historisch bewährter Systeme muss sich am originalen Material, dem künstlerischen Substrat und dessen Aufbau orientieren; hier gilt es anzuknüpfen. Moderne Materialien und Faserzusätze, ob sie aus Haaren (Horn) oder Dralon bestehen, üben keine feuchteregulierende Wirkung aus, werden aber nach wie vor als Ersatz für Flachs- oder Hanffasern in Restaurierungsmörteln eingesetzt. An Orten, wo „trockengelöschte Kalkmörtel“ oder „Heißkalkmörtel“ viel geeigneter erscheinen, den Feuchtehaushalt bei Restaurierungseingriffen positiv zu beeinflussen, wird Sumpfkalkmörtel oft bevorzugt.

Der Glaube, durch kunststoffmodifizierte Klebemörtel komplexe Mehrschichtsysteme, wie sie hier vorgestellt wurden, Kosten sparender restaurieren zu können, wird sich langfristig als Trugschluss herausstellen.

Selten ist die materialgetreue Kopie des Originals oder eines seiner Teile ein postuliertes Restaurierungsziel, aber bei der Konservierung und Restaurierung von den Bedingungen des originalen Substrats zu lernen und restauratorische Eingriffe materialkompatibel durchzuführen, sollte als restau-



Abb. 16: Schloss Thalheim, Muster (Pilotfläche) zur Restaurierung in Kalktechnik, nach vorangegangener Kompressenbehandlung und Salzverminderung

ratorische Handlungsmaxime nicht nur von Restauratoren vertreten, sondern auch von Architekten unterstützt werden. Hierzu bedarf es neben chemisch-physikalischen Grundkenntnissen vor allem aber auch handwerklicher Erfahrung

und nicht zuletzt einer Experimentierfreude, die darüber hinausgeht, lediglich das Lieferprogramm der Baustoffhersteller nach DIN-Norm einzusetzen.

Die deutschsprachige akademische Restauratorenausbildung, welche die „Restaurierung als Wissenschaft“ seit einigen Jahren verstärkt in den Mittelpunkt stellt, tut gut daran, auf dieser wissenschaftlichen Grundlage erarbeitete restaurierungspraktische Ansätze und Studien systematisch weiterzuerfolgen. Im Gedenken an den im Oktober 2007 verstorbenen Professor für Wandmalerei und Architekturfärbigkeit, Heinz Leitner, hoffe ich, dass diese Leitlinie innerhalb der Restauratorenausbildung – nicht nur in Dresden, sondern auch an anderen akademischen Ausbildungseinrichtungen im deutschsprachigen Raum – auch im Bereich der Stucktechnologie und Stuckrestaurierung entsprechendes Gewicht erfährt. Dass im Rahmen der ICOMOS-Tagung der künstlerischen und handwerklichen Seite der Restaurierung im Stuckbereich mit mehreren Beiträgen Rechnung getragen wurde – Herrn Pursche sei dafür an dieser Stelle gedankt – ist ein Signal in die richtige Richtung.

Literatur

- Geoffrey BEARD, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Alfred BOHNHAGEN, *Der Stukkateur und Gipsermeister*, Leipzig 1913.
- Carmen DIEHL u. Wolfgang KENTER, *Dokumentation Schloss Höchstadt*, 2 Bde., Frauenzimmern 2005 (unveröffentlicht).
- Markus EIDEN u. Wolfgang KENTER, *Trockengelöschte Kalkmörtel in der Restaurierung*, 2004, <http://www.stuck-kalk.de/trge-kalkm.htm>.
- Edwin HAMBERGER, *Das Fürstliche Landschloss zu Rimpar im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1988.
- Stefan KUMMER, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum, 1500–1600* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 6), Tübingen 1987.
- Karl LADE u. Adolf WINKLER, *Stuck, Putz, Rabbitz*, Stuttgart 1932.
- Heinz LEITNER, *Brittle and flexible, the structural stabilisation of painted plaster on suspended wooden ceilings*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 14 (2000), S. 97–138 (<http://www.courtauld.ac.uk/degreeprogrammes/postgraduate/walls/projects/leitner/index.shtml>).
- Felix MADER, *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Mittelfranken*, II. Bd.: Bezirksamt Eichstätt, München 1928.

Hubert PASCHINGER, *Zur Untersuchung salzbelasteter Wandmalereien – Erfahrungen in Österreich*, in: *Salzschäden an Wandmalereien* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 78), München 1996, S. 67–69.

Wladyslaw SLESINSKI, *Die byzantinische Stroh- und Werkkalktechnik in Polen*, in: *Restauratorenblätter* 9 (1987/88), S. 81–88.

Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von C. Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Wolfgang WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin 1968.

Abbildungsnachweis

Abb. 7: Wolfgang Kenter; alle anderen Abbildungen und Illustrationen von Markus Eiden.

- ¹ Zur Terminologie siehe: LADE/WINKLER, *Putz-Stuck-Rabbitz*, 1932, S. 120 f.
- ² WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen*, 1968.
- ³ MADER, *Bezirksamt Eichstätt*, 1928, S. 144.
- ⁴ HAMBERGER, *Das Fürstliche Landschloss zu Rimpar im 17. und 18. Jahrhundert*, 1988, S. 18.
- ⁵ DIEHL/KENTER, *Dokumentation Schloss Höchstadt*, 2 Bde., 2005.
- ⁶ Siehe in dieser Publikation den Tagungsbeitrag von Carmen Diehl und Wolfgang Kenter sowie DIEHL/KENTER, *Dokumentation Schloss Höchstadt*, 2 Bde., 2005.
- ⁷ Näheres hierzu bei SLESINSKI, *Stroh- und Werkkalktechnik*, 1987/88. Siehe auch EIDEN/KENTER, *Trockengelöschte Kalkmörtel*, 2004.
- ⁸ KUMMER, *Stuckdekoration im römischen Kirchenraum*, 1987, S. 14.
- ⁹ Eine Ausnahme bilden u. a. die Stuckdekorationen in den so genannten Badstuben im Fuggerpalais in Augsburg, die als früher italienischer Kunstimport insbesondere in der Tradition Florentiner Arbeiten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu bewerten sind.
- ¹⁰ LEITNER, <http://www.courtauld.ac.uk/degreeprogrammes/postgraduate/walls/projects/leitner/index.shtml>, *Brittle and flexible*, 2000.
- ¹¹ PASCHINGER, *Salzschäden an Wandmalereien*, 1996, S. 67–69.

Luise Schreiber-Knaus

Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit – Stempel- und Modelstückdekorationen von 1570–1630

gewidmet Prof. Heinz Leitner M.A., † 2007

Die Beschäftigung mit dem Thema Stempel- und Modelstückdekorationen in Deutschland ergab sich 2002 zu Beginn der praktischen Diplomarbeit¹ an einer Modelstückgestaltung von 1577 im Hohen Haus des Schlosses Beichlingen in Thüringen [Abb. 1]. In diesem Zusammenhang stellte sich die Frage nach weiteren erhaltenen Vergleichsobjekten. Hinsichtlich der besonderen Herstellungstechnik dieser Stuckgestaltungen war unklar, in welchen Fällen Stempel oder Model gebraucht worden waren und welche Materialien verwendet wurden. Daneben interessierten außerdem die Verbreitung und Entwicklung der Gestaltungen, der Zeitraum ihrer Entstehung und die Herkunft der Künstler.

Im Rahmen der Literaturrecherche zeigte sich, dass es nur wenige und vorwiegend ältere Veröffentlichungen gab, in denen Stempel- und Modelstückgestaltungen berücksichtigt worden waren. Diese speziellen Dekorationssysteme hatte man zu diesem Zeitpunkt noch nicht in ihrem umfassenden Zusammenhang gesehen, die einzelnen Stuckgestaltungen waren oft nur in den jeweiligen Regionen bekannt. Eine Ausnahme bildete hierbei der ausführliche Artikel von Gernot Fischer über Pressstuck im Wesergebiet aus dem Jahr 1989.² Nach der Erforschung entsprechender Stuckvorkommen im sächsischen, thüringischen und nordbayerischen Raum durch die Verfasserin 2002/2003 kam im Jahr 2009 eine weitere, ergänzende Aufarbeitung der Stempel- und Modelstückdekorationen in Sachsen-Anhalt³ hinzu. Die beiden letztgenannten Arbeiten sind bisher noch nicht publiziert.

Begriffsklärungen

Informationen über historische Stuckstempel und Stuckmodel der Renaissance lassen sich derzeit nur anhand von Werkspuren an den Stuckoberflächen und durch Vergleiche mit ähnlichen Modellen⁴ herleiten [Abb. 2]. Aussagen über den Charakter von Stempel- und Modelstück sind überwiegend auf der Grundlage eigener Beobachtungen sowie durch Angaben in verschiedenen Quellen möglich.⁵ Stempel- und Modelstückdekorationen sind, soweit bisher untersucht, immer in Kalkstucktechnik ausgeführt. Für einzelne Objekte konnte anhand von Probenmaterial die Zusammensetzung der verwendeten Kalkstuckmassen ermittelt werden.

Wie bereits Gernot Fischer 1989 festgestellt hat, existieren in der Literatur noch keine einheitlichen Bezeichnungen für entsprechende Stuckgestaltungen des 16. und 17. Jahrhunderts. So werden für dieselbe Technik weiterhin auch die Begriffe Präge- und Pressstuck verwendet. Im folgenden Text sollen ausschließlich die für die Diplomarbeit definierten

Begriffe Stempelstuck und Stuckstempel sowie Modelstück und Stuckmodel gebraucht werden.

Stuckstempel

Für die Stempelstucktechnik wurden einseitige flachplastische Negativ- und Positivformen⁶ (ca. 0,1 bis 1,0 cm tief bzw. hoch) aus Holz verwendet. Deutliche Abdrücke von Holzmaserung oder Rissen im Holz finden sich an allen untersuchten Stempelstuckdecken. Für die Herstellung solcher Stempel verwendeten die so genannten Formen- oder Modelstecher schnitzbare harte Hölzer mit feiner dichter Struktur, die eine detaillierte Stichtchnik ermöglichten.⁷ Vor allem Obstbaumhölzer wie Elsbeer, Pflaume, Birne, Kirsch und Apfel, aber auch Ahorn und Nussbaum sind besonders geeignet.

Die Motive wurden entweder von dem Modelstecher selbst oder von einem Künstler / Motiventwerfer auf die glatte und gehobelte Holzoberfläche aufgezeichnet und anschließend ausgestochen [Abb. 3]. Um die Holzstempel gegen Feuchtigkeit widerstandsfähiger zu machen, wurden sie vermutlich gewachst.⁸

Die Stempel waren sowohl rund (z. B. Portraitmedaillons) als auch rechteckig (Ornamentbänder, Jagdszenen) und im Vergleich zu Stuckmodellen etwas kleiner, um einen gleichmäßigen Abdruck erzeugen zu können. Auf der Rückseite der Stempel waren wahrscheinlich ein oder mehrere Griffe angebracht, um das Andrücken und Abnehmen der Stempel zu erleichtern.

Die bereits erwähnten Abdrücke von Rissen im Holz auf der Stuckoberfläche weisen auf den fortschreitenden Verschleiß der Stempelformen hin. Diese Spuren von Abnutzungserscheinungen sind auf den mehrfachen Gebrauch und den daraus resultierenden Wechsel von Feuchtigkeit und Trocknung zurückzuführen.

Stempelstuck

Eine Sonderform des Modelstücks ist der so genannte Stempel-, Präge- oder Pressstuck. Stempelstuckdekorationen entstanden durch das Eindringen von hölzernen Stempeln in die noch weiche Kalkstuckmasse direkt an Wänden oder Decken. Da die Stempel mehrfach verwendbar waren, wiederholen sich einzelne Motive oft.

Stempelstuckgestaltungen sind den etwas später, teilweise auch parallel entstandenen Modelstückdekorationen



in Aufteilung und dargestellten Motiven ähnlich. Sie sind aber vergleichsweise flachplastischer ausgebildet und weisen im Querschnitt ein ebeneres Profil auf. Die einzelnen gestempelten Dekorationsformen sind dabei entweder leicht erhaben ausgebildet oder sie befinden sich auf, beziehungsweise unter Niveau der umgebenden glatten Rücklageflächen.⁹

Die Oberflächen von Stempelstuckdekorationen sind in manchen Fällen etwas weniger glatt als die mit Modellen hergestellten Stuckformen. So finden sich gelegentlich feine Löcher in der Stuckoberfläche, die beim Abnehmen der Stempel von den noch feuchten Oberflächen entstanden sein könnten (eine Art „Schmatzen“).¹⁰ Da sich das Stuckmaterial wahrscheinlich nur relativ kurze Zeit gut bearbeiten ließ, musste die Stempeltechnik zügig ausgeführt werden. Aus diesem Grund wurden die Decken vermutlich schnell fertig gestellt. Im Randbereich der Stempelabdrücke sind Quetschungen des Stuckmaterials zu beobachten. Die Übergänge der einzelnen Motive sind bisweilen deutlich zu erkennen, da sie einander zum Teil überlappen und gelegentlich etwas ungenau ausgeführt sind [Abb. 4].

Stuckmodell

Für die Herstellung von renaissancezeitlichem Modelstuck benutzte man Holzplatten mit flachplastischen Negativformen als Modell.¹¹ Mit diesen Stuckmodellen konnten plastischere Reliefs hergestellt werden (Höhe der Reliefs ca. 0,1 bis 2,0 cm) als mit der Stempeltechnik. Vermutlich waren die Modelle auch größer als die Stempel und zweiseitig ausgearbeitet, sodass man von einem Modell zwei verschiedene Motive abformen konnte.¹² Dies erleichterte den Transport und erhöhte die Vielfalt der Motive. Wenn diese Theorie richtig ist, waren die für die Stuckmodelle verwendeten Holzplatten ca. 5 cm stark. Unabhängig von der Form der Motive waren die Holzmodelle wahrscheinlich meistens rechteckig.

Es ist anzunehmen, dass Modelle aus den gleichen Hölzern wie die Stempel geschnitten und ebenfalls mit Wachs gegen Feuchtigkeit imprägniert worden sind. Zusätzlich könnte das Wachs auch die Funktion einer Trennschicht zwischen Holz und Stuckmaterial gehabt haben. Die Herstellung der Stuckmodelle erfolgte somit analog zu den Stuckstempeln. Auch bei Modelstuckdekorationen finden sich Abdrücke von Holzmaserungen und Rissen. Allerdings wurden die Modelle wohl etwas anders gebraucht als die flachen Stempel. Man drückte die formbare Stuckmasse in die spiegelverkehrte Form des Modells und nahm dann entweder das so entstandene Stuck-

Abb. 1: Beichlingen, Hohes Haus, Modelstuck-Wandgestaltung von 1577 (2002)

Abb. 2: Beichlingen, Detail Modelstuck von 1577

Abb. 3: Sammlung Museum Hohenfelden, Detail eines Bäckermodells aus dem 16. Jh.

Abb. 4: Schmalkalden, Schmiedhof 19, Detail der Stempelstuckdecke im ersten Obergeschoss

motiv heraus, um es an eine dafür vorgesehene Stelle zu versetzen, oder die Modelform wurde mitsamt dem Stuckmaterial an die Wand gepresst und das Model anschließend abgenommen. Durch diese Versatztechnik sind die Grenzen der Modelmotive gut zu erkennen.

Modelstuck

Unter dem Begriff Modelstuck werden flachplastische Stuckarbeiten zusammengefasst, die von hölzernen Negativformen, den so genannten Stuckmodeln abgeformt und an Decken oder Wänden angebracht worden sind. Es handelt sich um eine besondere Art von Versatzstuck. Ein Stuckmodell ließ sich mehrfach benutzen, sodass es möglich war, einander gleiche Stuckformen herzustellen. Daher wiederholen sich Motive innerhalb einer Stuckdekoration, aber auch an verschiedenen Orten. Modelstuckmotive weisen in der Regel im Querschnitt ein ausgeprägtes Profil auf, das zur Mitte hin ansteigen kann. Im Unterschied zu gestempelten Dekorationen erheben sich die von Modeln abgeformten Darstellungen deutlich über die umgebenden undifferenzierten Flächen.

Stuckaufbau und Herstellungstechnik

Unterkonstruktionen der erhaltenen Stempel- und Modelstuckgestaltungen sind häufig Holzbalkendecken.¹³ Im Wandbereich kommen als Träger der Stuckschichten neben gemauerten Untergründen auch Fachwerkkonstruktionen vor. Grundsätzlich sind sämtlichen Objekten Unterputzschichten aus Lehm-Stroh-mischungen gemeinsam. Um eine bessere Haftung des Lehm-Strohunterputzes zu erreichen, nagelte man zunächst oft schmale Holzleisten oder Äste auf die Balkendecken und hölzernen Fachwerkständer der Wände. Der Auftrag des Unterputzes folgte anschließend den Formen der Decken und Wandflächen. Unterzüge und sichtbare Deckenbalken wurden vollständig mit der Lehm-Strohschicht ummantelt [Abb. 5].

Im Falle der ab 1570 zuerst im heutigen Thüringen entstandenen Stempelstuckdekorationen erfolgte anschließend der flächige Auftrag einer dünnen Kalkstuckschicht, welche geglättet und mit der Stempeltechnik verziert wurde. Der Auftrag des Kalkstucks muss auf den noch feuchten Lehm-

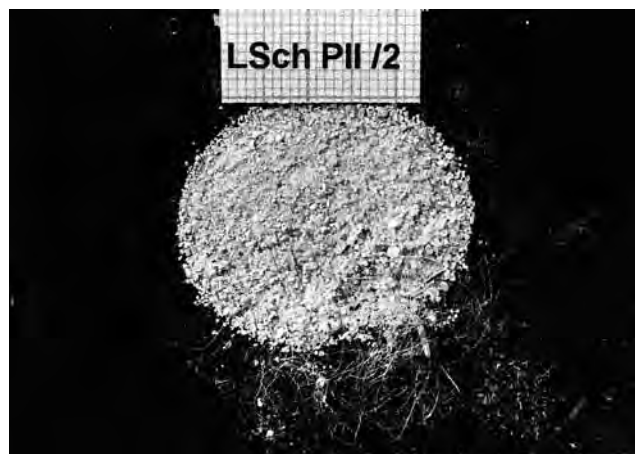
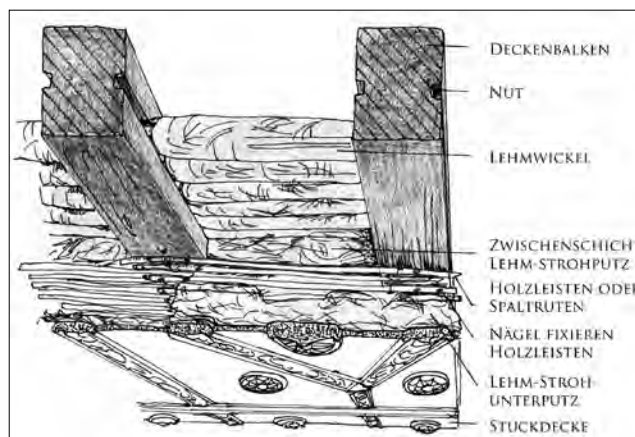


Abb. 5: Beichlingen, Hohes Haus, Rekonstruktionszeichnung zum Deckenaufbau der verlorenen Modelstuckdecke im zweiten Obergeschoss

Abb. 6: Beichlingen, Hohes Haus, Detail Modelstuck-Wandgestaltung von 1577 im Streiflicht

Abb. 7: Beichlingen, Hohes Haus, Probenmaterial nach der Analyse im Labor der HfBK Dresden (2002)

Abb. 8: Klein-Lübs, Dorfkirche, Außenansicht von Osten (2009)

Strohunterputz erfolgt sein, da diese beiden Schichten in der Regel eine gute Verbindung¹⁴ untereinander aufweisen. Ein weiteres Indiz hierfür sind mehrfach beobachtete Abdrücke von Stempeln, welche sich in Bereichen, in denen die Kalkstuckschicht inzwischen verloren ist, im Lehm-Strohunterputz abzeichnen.¹⁵ Eine der Freskomalerei verwandte Vorgehensweise, bei der die zu gestaltenden Flächen in „Tagewerken“ stuckiert und bearbeitet wurden, ist hierbei durchaus vorstellbar.¹⁶

Auch für die ab etwa 1575 entstandenen Modelstuckgestaltungen erfolgte der Auftrag der Stuckschicht auf den noch feuchten, wahrscheinlich aber überwiegend druckfesten Lehm-Strohunterputz. Die hier im Vergleich zum Stempelstuck häufiger beobachteten relativ starken Lehmunterputzschichten fungierten während der Stuckarbeiten wohl auch als Feuchtedepot und ermöglichten somit eine längere Bearbeitungszeit. Nach dem Anwerfen und Glätten des Unterputzes versetzte man entweder die zuvor von hölzernen Modellen abgeformten Stuckmotive an die dafür vorgesehenen Stellen, oder die Modellform wurde mitsamt dem Stuckmaterial an die Wand gepresst und das Modell daraufhin abgenommen. Abschließend wurden die verbliebenen Rücklagen zwischen den einzelnen plastischen Modelstuckmotiven mit demselben oder einem ähnlichen Stuckmaterial geschlossen, indem man dieses stark glättete und in den Anschlussbereichen zu den abgeformten Motiven mit Spachteln anglich. Die beiden Arbeitsschritte der Positionierung der Stuckteile und des Ausfüllens der Zwischenräume müssen kurz nacheinander erfolgt sein, da die Randzonen ansonsten schon zu ausgehärtet gewesen wären, um sich noch versäubern zu lassen [Abb. 6].

Im Rahmen der Diplomarbeit zur Beichlinger Stuckgestaltung wurden im Jahr 2003 an Proben genauere Untersuchungen zur Zusammensetzung des Stuckmaterials vorgenommen. Die im Folgenden beschriebene Materialmischung kann so oder ähnlich auch für andere Stempel- und Modelstuckdekorationen angenommen werden [Abb. 7].¹⁷ Demnach verwendete man für den Stuck eine Mischung aus Kalk, Sand, einem geringen Anteil Gips, feinen kurzen Tierhaaren und etwas tierischem Leim (Proteinnachweis positiv). Weiterhin finden sich Hinweise auf eine Zugabe von ungebranntem Kalk als Zuschlag. Nach den Ergebnissen der Mörtelanalysen im Labor der HfBK Dresden¹⁸ variiert das Verhältnis zwischen dem Bindemittel Kalk und den Zuschlägen leicht, es kann aber zwischen 1 : 1 und 1 : 1,5 festgelegt werden. Diese Stuckmasse wurde in Teilbereichen noch modifiziert. So hat man horizontal durchlaufende Gesimsprofile und durchgehend angeordnete Profilstreifen aus etwas magerem Kalkstuckmaterial hergestellt, das heißt mit einem anteilig höheren und grobkörnigeren Sandzuschlag. Diese gröbere Mischung wurde offenbar überall da verwendet, wo mehr Volumen aufgebaut werden sollte. Die Mischung, die an den Wandflächen und den geglätteten Rücklagen im Bereich des Stuckfrieses zur Anwendung kam, weist ein ähnliches Verhältnis von Bindemittel und Zuschlag auf, enthält aber einen deutlich höheren Anteil an Tierhaaren. Die eigentlichen Stuckreliefs, wie die figürlichen Darstellungen, Jagdszenen sowie vertikale und horizontale Ornamentbänder weisen einen etwas feineren Sandzuschlag und weniger Tierhaare auf.

Die Frage nach der Werkstatt – Ursprung und Entstehung der Stempel- und Modelstuckgestaltungen

Für die Herstellung von Stempel- und Modelstuckdekorationen haben in der Regel mehrere, mindestens aber zwei verschiedene Künstler- oder Handwerkergruppen zusammengearbeitet. Die so genannten Modelstecher fertigten hölzerne Stempel und Model an. Bei den dargestellten Motiven orientierten sie sich wahrscheinlich an zeitgenössischen Druckgrafiken. Einzelne Bildnisse¹⁹ und Szenen könnten sie zudem auch selbst entworfen haben. Es ist denkbar, dass die Modelstecher sowohl für Bäcker als auch für Kalkschneider²⁰ (Stuckateure) gearbeitet haben. In einigen Fällen signierten Modelstecher die von ihnen hergestellten Holzmodel mit speziellen Zeichen, die mit Steinmetzzeichen vergleichbar sind. Ein solches Kennzeichen wurde offenbar in einem Bereich außerhalb des eigentlichen Motivs angebracht und war somit nicht im Stuck (oder Teig) zu sehen. Daneben gab es auch Signaturen, die so in die gestaltete Fläche eines Stuckmodells eingefügt wurden, dass sie nach dem Abformen im Stuck sichtbar waren.

Ernst Stahl schreibt über thüringische Bäckermodeln: „Die Schönheit und Vollkommenheit dieser Modeln verrät die Hand erfahrener Schnitzer, die aber anonym geblieben sind. Im Allgemeinen wanderten berufsmäßige Modelstecher von Stadt zu Stadt und hielten sich je nach Bedarf längere oder kürzere Zeit bei den einzelnen Meistern auf. Oft bekamen sie für diese Zeit Herberge und Kost im Hause des Meisters oder wurden in der Herberge der Bäckerzunft untergebracht. Die Modelstecher arbeiteten solange an einem Ort, bis der Bedarf gedeckt war, dann wanderten sie weiter, auch über Landesgrenzen hinaus. So erklären sich häufig wiederkehrende Motive oder gleiche Schnitztechniken an Formmodellen, die wir heute im thüringischen Raum vorfinden.“²¹

Die Handwerker, die Stempel und Model gebrauchten, um damit Stuckmotive und ganze Raumdekorationen zu gestalten, bezeichnete man im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kalkschneider oder Gypser.²² Es ist anzunehmen, dass es sich bei den Kalkschneidern ebenfalls um fahrende Handwerker handelte. Sie führten eine bestimmte Anzahl von Modellen mit sich, die dem jeweiligen Auftraggeber vor Ort zur Auswahl vorgelegt wurden. Die Auftraggeber waren sowohl wohlhabende adlige Rittergutsbesitzer und Grafen, die ihre Schlösser und Herrenhäuser umgestalten oder neu errichtete Räume mit Stuck dekorieren wollten, als auch reiche Bürger und Kirchengemeinden. Bei Sonderwünschen war es möglich, einzelne zusätzliche Modelmotive (Wappen- und Portraitmedaillons) anzufertigen. Zwar wurden in mehreren Orten dieselben Model benutzt, sie konnten aber immer wieder unterschiedlich angeordnet werden. Die Stuckgestaltungen wurden meist an die jeweils gegebenen Raumdimensionen angepasst. An der Art der Ausführung ist abzulesen, wie sorgfältig die jeweilige Gestaltung geplant wurde. So sind zum Beispiel die Stuckdecken im Rittergut Treuen im Vogtland und im ehemaligen Schloss Roschütz²³ in Thüringen möglicherweise schnell

und dadurch etwas weniger sorgfältig angebracht worden (fehlende Rahmung der Decken).

Eine Besonderheit stellt die Häufung der frühen Stempelstuckdecken in Schmalkalden und in dem nahe gelegenen Schloss Herrenbreitungen dar. Die Stuckdekorationen sind in Schmalkalden ausschließlich in Bürgerhäusern zu finden. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Kalkschneider und möglicherweise auch die Modelstecher aus dieser Stadt im heutigen Thüringen stammen. Die Stadt könnte Zuwanderungsort und Ausgangspunkt der wandernden Kunsthandwerker gewesen sein. Stuckstempel, die zuvor in Schloss Höllrich in Nordfranken verwendet worden waren, wurden zum zweiten Mal in der heutigen „Hirschapotheke“ am Neumarkt in Schmalkalden angewendet. In der „Hirschapotheke“ sind im Vergleich zu den Motiven in Schloss Höllrich bereits Abdrücke von Rissen (Verschleiß der Stempel) zu beobachten. An drei Stuckdecken, den „Lutherdecken“²⁴ in Schmalkalden, kommen jeweils einzelne individuelle Portraitmedaillons vor, die an den übrigen Decken nicht zu finden sind. Es könnte sich dabei um Bildnisse der jeweiligen Hausbesitzer oder Auftraggeber handeln. Die Umsetzung solcher Spezialwünsche war wahrscheinlich nur möglich, weil ein vor Ort präsenter Modelstecher mit der Anfertigung eines entsprechenden Holzstempels beauftragt werden konnte.

Ein weiterer Aspekt spricht für die These, dass sowohl die Modelstecher als auch die ausführenden Kalkschneider (Stuckateure) aus Schmalkalden oder aus der Umgebung dieser Stadt kamen. Die ältesten erhaltenen Stempelstuckdecken, bei denen es sich um eine Art Vorläufer der späteren, weiter verbreiteten Modelstuckgestaltungen zu handeln scheint, konzentrieren sich in und um Schmalkalden (Ausnahme Schloss Höllrich). Die vier in Schmalkalden erhaltenen Stempelstuckgestaltungen sind einander stilistisch und werktechnisch deutlich verwandt und in der Zeit zwischen 1570 und 1590 entstanden. Bei den Decken im Schloss Herrenbreitungen („Lutherdecken“) in der Nähe von Schmalkalden und bei den Raumdekorationen im fränkischen Schloss Höllrich wurden Stuckstempel benutzt, deren Abdrücke auch in Schmalkalden vorkommen, sodass hier dieselbe Werkstatt angenommen werden kann.

Noch in der Zeit der frühen Stempelstuckgestaltungen entstanden zwischen 1575 und 1580 im Süden und Westen des heutigen Bundeslandes Sachsen-Anhalt sowie im Norden von Thüringen die ersten mit Modelstuck dekorierten Räume. Die Modelstuckgestaltungen des Schlosses Beichlingen, der Burg Falkenstein, der Rammelburg, der Dorfkirche in Klein-Lübs [Abb. 8 u. 9], des Herrenhauses Rhoden und der Schlosskapelle Harbke sind aufgrund der Verwendung derselben Model einer Werkstatt zuzuordnen.

Abb. 9: Klein-Lübs, Dorfkirche, Innenansicht der mit Modelstuck verzierten Apsis (2009)

Abb. 10: Beichlingen, Hohes Haus, Rekonstruktionszeichnung der ehemaligen Raumgestaltung von 1577

Abb. 11: Altenburg, ehem. Herzogliche Kanzlei, Modelstuckdecke aus der Zeit um 1600 im Erdgeschoss (2002)

Abb. 12: Schmalkalden, Schmiedhof 19, Detail eines gestempelten Löwenkopfes an der Stuckdecke im ersten Obergeschoss

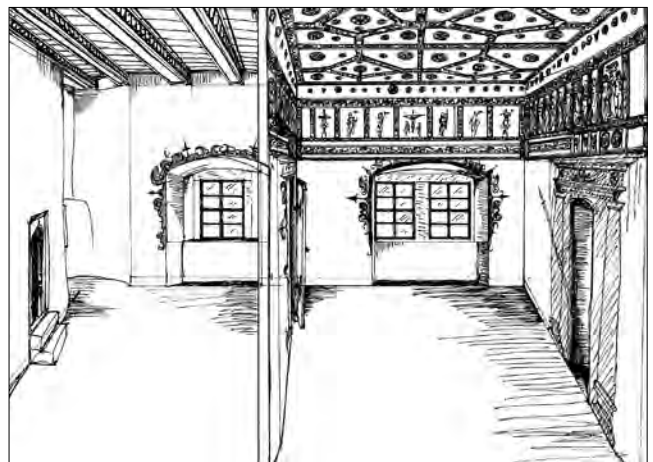




Abb. 13: Höllrich, Schloss, älteste bisher bekannte Stempelstuckdekorationen in Deutschland (2008)



Abb. 14: Roschütz, ehem. Schloss, Modelstuckdecke mit ausgesägten Motiven kurz vor deren Abbruch 2002

Die um 1600 in Treuen im Vogtland, in Altenburg und in Kauern bei Gera entstandenen Modelstuckdekorationen werden bei Schreiber²⁵ als „frühe Georgs-Decken“²⁶ bezeichnet. Für diese drei Stuckdecken wurden die gleichen Holzmodel verwendet. Sie sind von einer wandernden Gruppe von Kalkschneidern ausgeführt worden, die wahrscheinlich aus dem sächsisch-thüringischen Raum stammten.

Im Falle der Modelstuckdecke in der ehemaligen Herzoglichen Kanzlei in Altenburg/Thüringen [Abb. 10] erinnern Rautenformen und die Aufteilung der Deckenfläche in einzelne Felder an die älteren Thüringer Stempelstuckdecken. Es wäre möglich, dass den Schöpfern der „frühen Georgs-Decken“ die schlichteren Stempelstuckgestaltungen der Schmalkaldener Region bekannt waren und dass man sich zum Teil an ihnen orientiert hat.

Wiederum 25 bis 30 Jahre nach den „frühen Georgs-Decken“, zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, entstanden in Schloss Roschütz bei Gera/Thüringen, in Schloss Netzschkau im sächsischen Vogtland und in Schloss Frankleben/Sachsen-Anhalt²⁷ die letzten Modelstuckgestaltungen.²⁸ Für diese „späten Georgs-Decken“ kamen andere Model zum Einsatz als bei den „frühen Georgs-Decken“. Außerdem verwendete man eine höhere Anzahl von Modelmotiven, sodass das Bildprogramm erweitert wurde. Unterschiede zwischen bestimmten Motiven der „frühen“ und der „späten Georgs-Decken“ fallen erst auf den zweiten Blick auf, da es sich um sehr ähnliche Darstellungen mit geringen Abwandlungen handelt.²⁹ Auffällig ist auch die lokale Nähe der jüngeren Modelstuckdekorationen zu älteren Stuckgestaltungen dieser Art. So liegt das ehemalige Schloss Roschütz bei Gera nur etwa zehn Kilometer entfernt vom ehemaligen Rittergut Kauern. Das Schloss Netzschkau im sächsischen Vogtland und das Rittergut Treuen sind ebenfalls nur zehn Kilometer voneinander entfernt.

Es ist also anzunehmen, dass die „späten Georgs-Decken“ eine Art Weiterentwicklung der „frühen Georgs-Decken“ sind. Die Modelstecher benutzten in beiden Fällen für ihre Schnitzarbeiten entweder ähnliche oder dieselben Vorlagen. Die späteren Modelmotive in Roschütz, Netzschkau und Frankleben weisen einen anderen, etwas steiferen Stil als die Motive in Altenburg, Treuen und Kauern auf, sodass es sich



Abb. 15: Netzschkau, Schloss, Modelstuckdecke im großen Saal nach dem Einsturz 1945

bei den Künstlern vermutlich nicht um die gleichen Personen gehandelt hat.³⁰

Die Kalkschneider haben sich in Netzschkau und Roschütz offensichtlich an den ihnen bekannten älteren Stuckdecken orientiert. Möglich ist auch, dass sie die nachfolgende Generation ein und derselben Werkstatt waren, welche 30 Jahre zuvor die Stuckgestaltungen in Altenburg, Treuen und Kauern ausgeführt hatte.

Auch in Hessen, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen haben sich Stempel- und Modelstuckdekorationen erhalten. Hier sind vor allem die Städte Marburg, Braunschweig, Alfeld, Wolfsburg, Lemgo und Höxter zu nennen. Dabei konzentrieren sich Stempelstuckgestaltungen besonders in der Stadt Höxter und den angrenzenden Gebieten in Nordrhein-Westfalen. Die dortigen Motive weisen zwar gewisse Ähnlichkeiten zu Stuckgestaltungen in Mitteldeutschland auf, sind aber eindeutig anderen Werkstätten zuzuweisen. Möglicherweise gab es zwischen 1580 und etwa 1600 parallele Entwicklungen im westfälischen Raum. So vermutete bereits Gernot Fischer³¹ eine Werkstatt in Höxter. Um eine solche These zu stützen, wäre es notwendig, erhaltene Akten in den betreffenden Orten zu prüfen.



Abb. 16: Höllich, Schloss, Stempelstuckdekorationen im ersten Obergeschoss

Motive

Bei Stempelstuckgestaltungen stehen weltliche Themen sowie Szenen oder Zitate aus dem Neuen Testament im Vordergrund; ergänzend hat man Fabelwesen, ornamentales und florales Dekor beigefügt. Als häufige Motive sind unter anderem Portraitmedaillons mit im Profil und Halbprofil dargestellten Personen, Jagdszenen, Darstellungen von Szenen aus dem Neuen Testament, Wappen, Doppeladler, Löwenköpfe und Fabelwesen zu nennen. Diese werden durch ornamentales Beiwerk in Form von Rosetten, Sternen, Maskaronen, Ornamentbändern und Blattwerk ergänzt. Eine Sonderstellung nehmen auch unter diesem inhaltlichen Aspekt die Stempelstuckdekorationen im westfälischen Weserraum ein. Dort sind ornamentale und florale Motive vorherrschend.³²

Die Hauptmotive der in der Folgezeit entstandenen Modelstuckgestaltungen sind Christussymbole und Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die ebenfalls durch dekorative Ornamente, stilisiertes Blattwerk, Tiere und Darstellungen mythischer Fabelwesen ergänzt werden. Besonders häufig lassen sich Darstellungen des Heiligen Georg als Drachentöter, der Kundschafter aus Kanaan mit

der Weintraube, Löwen, Greifen, Löwenköpfe, Doppeladler, Engel, Samson mit dem Löwen, das Lamm Gottes mit der Fahne, Fabelwesen wie Einhörner und Greifen sowie Sterne und Rosetten beobachten. In Sachsen-Anhalt und im Norden von Thüringen kommen außerdem Portraitmedaillons und die Darstellung der Tugenden hinzu. Das Motiv der Weintrauben und Weinranken ist eine Art Leitmotiv, welches an nahezu allen Stempel- und Modelstuckdekorationen³³ zu finden ist.

Zumindest im Falle der Stempelstuckdekorationen, vermutlich auch bei den Modelstuckdekorationen, scheint es einen Zusammenhang zum protestantischen Glaubensbekenntnis der Fürstenhäuser und Bürger in den reformierten Gebieten Deutschlands zu geben. Die drei Städte Schmalkalden, Höxter und Marburg, in denen sich mehrere Stempelstuckgestaltungen erhalten haben, waren bereits sehr früh zum Protestantismus übergetreten. Schmalkalden und Marburg sind zudem mit dem Schmalkaldischen Bund und den Marburger Religionsgesprächen³⁴ reformationsgeschichtlich von besonderer Bedeutung. So ist Martin Luther, der sich 1537 für mehrere Wochen in der Stadt Schmalkalden aufhielt, an zwei erhaltenen Stempelstuckdecken in Schmalkalden und an den Stempelstuckdecken im nahe gelegenen Schloss Herrenbreitungen in Breitungen dargestellt. An Stempelstuckdecken im Schloss Elmarshausen bei Wolfhagen in Hessen findet sich die Darstellung einer so genannten „Lutherrose“,³⁵ die im Wappen Luthers enthalten war und somit symbolisch für den Reformator steht. Die Auftraggeber, deren verändertem Geschmack die schlichten, überwiegend monochrom-weißen, flachplastischen Stuckierungen besonders entsprachen, waren nahezu ausnahmslos Anhänger des neuen protestantischen Glaubens.³⁶

Zusammenfassung

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden in Mitteldeutschland die ersten Stempel- und Modelstuckgestaltungen. Ihre Verbreitung lässt sich nach derzeitigem Kenntnisstand auf ein größeres Gebiet eingrenzen, welches das heutige Thüringen, Westsachsen, das südliche und westliche Sachsen-Anhalt, Nordbayern, Hessen sowie das südliche Niedersachsen und den Osten Nordrhein-Westfalens einschließt.

Stempel- und Modelstuck ist vor allem im Wohnbereich von Schlössern, Herren- und Bürgerhäusern anzutreffen. Weiterhin kommt er auch in repräsentativen öffentlichen Räumen, Schlosskapellen und Kirchen vor. Offenbar handelte es sich hierbei um eine in wohlhabenden Kreisen übliche Form von Raumgestaltung, die später aufgrund ihrer begrenzten Möglichkeiten wieder aus der Mode kam.

Es ist davon auszugehen, dass die Stuckierungen ursprünglich vollständige Raumdekorationen waren,³⁷ die Decken, Wände, Fenster- und Türrahmungen, Öfen und Kamine mit einbezogen [Abb. 10]. Heute sind mehrheitlich nur noch die Stuckdecken erhalten, da sie bei Renovierungen der Räume seltener neu gestaltet wurden als die Wandflächen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit können diese speziellen

Stuckarbeiten einheimischen Bauhandwerkern und Künstlern zugeschrieben werden, die von italienischen, niederländischen und norddeutschen Stuckaturen und Terrakottadekorationen beeinflusst waren.

Über einen Zeitraum von sechzig Jahren entwickelten sich die Dekorationssysteme, dem veränderten Geschmack entsprechend, von den besonders flachplastischen Stempelstuckgestaltungen hin zu den plastischeren Modelstuckgestaltungen. Kontinuierliche Veränderungen sind auch in Hinblick auf den Inhalt der Darstellungen und die Anordnung und Verteilung der Motive zu erkennen. Während bei den frühen Stempelstuckgestaltungen noch profane Themen dominieren und die Flächen offener gestaltet sind, überwiegen bei den nachfolgenden Modelstuckgestaltungen ab 1600 christliche Symbole, die zunehmend dichter angeordnet werden [Abb. 11 u. 12].

Zur Farbigkeit dieser Stuckgestaltungen lässt sich feststellen, dass außer Grau- und Weißfassungen keine anderen Farbigkeiten beobachtet werden konnten, wobei dazu ohne nähere Untersuchungen keine eindeutigen Aussagen möglich sind. Claudia Zier sichtete 2009 in einem Herrenhaus in Rhoden in Sachsen-Anhalt eine in Weiß- und Grüntönen farbig gefasste Modelstuckdecke, die ebenfalls noch nicht näher untersucht werden konnte.³⁸ Eine inzwischen abgebrochene Stempelstuckdecke im Schmiedhof 28 in Schmalkalden war teilweise rot gefasst. Sie wird von Helga Bayer-Schröcke in ihrer Publikation von 1968 über Thüringer Stuckdekor beschrieben und ist leider nur als Schwarzweißaufnahme dokumentiert. Die Kunsthistorikerin interpretierte die Fassung der Stuckdecke als eine Art Terrakottaimitation.

In Schloss Beichlingen in Thüringen gibt es eine ergänzende gemalte Gestaltung der an den Stuckfries anschließenden geglätteten Wandflächen, welche zur Stuckgestaltung von 1577 gehört. Das Fenster des Raumes wird durch renaissancecypisches Roll- und Beschlagwerk betont, die Tür hat man durch Architekturalmalerei und eine inzwischen nahezu vollständig verlorene Türsteherfigur hervorgehoben.

Nach derzeitigem Kenntnisstand sind in Deutschland noch mindestens vierzig verschiedene Beispiele für diese besondere Form von Stuckdekorationen erhalten, wobei der Zustand einiger Objekte als besorgniserregend gesehen werden muss [Abb. 13–15]. Akut gefährdet sind beispielsweise die bisher frühesten bekannten Stempelstuckgestaltungen in Schloss Höllrich in Unterfranken, die als noch weitgehend vollständig erhalten eingestuft werden können [Abb. 16]. Erfreulicherweise sind in jüngerer Zeit aber zumindest einzelne Objekte aufwändig restauriert worden, wie zum Beispiel die Stempelstuckdecken im Heistermann-von-Ziehlbergschen Adelshof in Höxter und die mit Modelstuck gestalteten Räume auf der Burg Falkenstein im Harz.

Literatur

Helga BAYER-SCHRÖCKE, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1968.
Geoffrey BEARD, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.

Peter BEYER, *Die Stuckdecken im Netzschkauer Schloss – unbekannte Kunstwerke unseres Kreises*, in: *Heimatblätter der Stadt Netzschkau*, Netzschkau 1975.

Gernot FISCHER, *Balkendecken mit Pressstuck im Wesergebiet um 1600*, in: *Adelshöfe in Westfalen*, hrsg. im Auftrag des Zweckverbandes Weserrenaissancemuseum Schloss Brake von G. Ulrich Großmann, München/Berlin 1989, S. 170–191.

Walter FUCHS, *Ein wiederentdecktes Kleinod Altenburgs*, in: *Kulturspiegel für Altenburg-Schmölln*, Altenburg 1969, Heft 1 u. 2.

Luise SCHREIBER, *Das sogenannte „gipsfarbene“ Zimmer, eine Modelstuckgestaltung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im 2. Obergeschoss des Hohen Hauses im Schloss Beichlingen/Thüringen*, Diplomarbeit (Praxisteil) im Fachbereich Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, unveröffentlichtes Manuskript, Dresden 2003.

Luise SCHREIBER, *Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit – Die Stempel- und Modelstuckdekorationen in Mitteldeutschland*, Diplomarbeit (Theorieteil) im Fachbereich Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, unveröffentlichtes Manuskript, Dresden 2003.

Ernst STAHL, *Holzmodeln aus dem Thüringer Raum*, in: *Die Schatzkammer*, Bd. 41, Leipzig 1990.

Claudia ZIER, *Stempelstuck- und Modelstuckdekorationen der Renaissancezeit in Sachsen-Anhalt*, Semesterarbeit, vorgelegt im Fach Kunstgeschichte an der Fachhochschule Köln, Fachbereich Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut, unveröffentlichtes Manuskript, Köln 2009.

Abbildungsnachweis

Abb. 13, 16: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Foto: Eberhard Lanz, 2008

Abb. 8, 9: Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Foto: Falko Grubitzsch, 2009

Abb. 1, 7: Hochschule für Bildende Künste Dresden, Foto: Asmus Steuerlein, 2002

Abb. 15: Förderverein Schloss Netzschkau, historische Aufnahme im Archiv der Stadt Netzschkau, 1947

Abb. 2–6, 10–14: Dipl.-Restauratorin Luise Schreiber-Knaus, 2002/2003

¹ SCHREIBER, *Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit*, 2003.

² FISCHER, *Balkendecken mit Pressstuck*, 1989, S. 170 f.

³ ZIER, *Stempel- und Modelstuckdekorationen der Renaissancezeit in Sachsen-Anhalt*, 2009.

⁴ Beispielsweise Bäcker- oder Kachelmodel.

⁵ Bisher konnte noch kein Stuckstempel oder Stuckmodell nachgewiesen werden, der eindeutig der hier behandelten Stucktechnik zuzuordnen ist.

⁶ Die Verwendung solcher Positivstempel, durch welche ein vertieftes Motiv abgedrückt wird, ist seltener. Vor allem bei den Stempelstuckgestaltungen im westfälischen Gebiet (Höxter), aber auch vereinzelt an Decken in Schmalkalden/Thüringen ist diese Variante anzutreffen.

⁷ STAHL, *Holzmodeln*, 1990, S. 7.

- ⁸ Die Behandlung der Holzmodel mit Wachs ist an den renaissancezeitlichen Bäckermodeln im Archiv des Freilichtmuseums Hohenfelden in Thüringen noch erkennbar.
- ⁹ Die Stempelstuckdekorationen in Thüringen und Franken sind im Unterschied zu denen im Westfalen überwiegend erhaben.
- ¹⁰ Ein gutes Beispiel hierfür ist eine Stuckdecke im Schmiedhof 19 in Schmalkalden.
- ¹¹ Zur eindeutigen Abgrenzung des Wortes Model wird in der Literatur auch der Begriff Formmodel verwendet.
- ¹² Die Bäckermodel in der Sammlung des Museums Hohenfelden sind zum größten Teil zweiseitig, das heißt sie haben je ein Motiv auf der Vorder- und auf der Rückseite.
- ¹³ Hier kommen sowohl Bretterbalkendecken als auch Lehmwickeldecken als Stuckträger vor.
- ¹⁴ Bei Stempelstuck in der westfälischen Stadt Höxter, aber auch in Schloss Höllrich in Unterfranken ist die Verbindung der Lehm-Strohunterputze und der Kalkstuckschicht weniger gut.
- ¹⁵ Unter anderem wurden entsprechende Abdrücke im so genannten Heistermann-von-Ziehlbergischen Adelshof in Höxter beobachtet (freundlicher Hinweis von Restaurator Lech Accordi, Unna).
- ¹⁶ Eine Ausführung der Stuckarbeiten in „Tagewerken“ konnte allerdings bisher noch nicht eindeutig anhand von Werkspuren nachgewiesen werden.
- ¹⁷ Alle von der Verfasserin begutachteten Objekte zeigten Kalkstuck mit teilweise hohen Tierhaaranteilen.
- ¹⁸ Das Analysenprotokoll befindet sich im Anhang der Diplomarbeit von SCHREIBER, 2003.
- ¹⁹ Bei einigen im Profil dargestellten Kopfmedaillons könnte es sich um Portraitdarstellungen der Auftraggeber handeln.
- ²⁰ Hinweis von Dr. Barbara Rinn, Institut für Bauforschung und Dokumentation Marburg, den Begriff „Kalkschneider“ fand sie in historischen Akten in Wasungen und Schmalkalden als Bezeichnung für Stuckateure des 16. Jahrhunderts.
- ²¹ STAHL, Holzmodeln, 1990, S. 7.
- ²² Hinweis von Dr. Barbara Rinn, Institut für Bauforschung und Dokumentation Marburg.
- ²³ Reste des Schlosses Roschütz 2002 abgebrochen, siehe hierzu SCHREIBER, Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit, 2003, S. 41–43.
- ²⁴ SCHREIBER, Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit, 2003, S. 49–54.
- ²⁵ Ebd., S. 52.
- ²⁶ An diesen Decken kommt als ein besonders charakteristisches Motiv Georg, der Drachentöter zu Pferde mit einer Schmuckfeder am Helm vor, siehe hierzu SCHREIBER, Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit, 2003, S. 49–54.
- ²⁷ ZIER, Stempelstuck- und Modelstuckdekorationen der Renaissancezeit in Sachsen-Anhalt, 2009, S. 15.
- ²⁸ Es handelt sich um die jüngsten erhaltenen und bekanntesten Stuckdekorationen dieser Art. Mögliche weitere späte Modelstuckgestaltungen könnten noch unentdeckt oder schon verloren sein.
- ²⁹ Die Darstellung des Drachentöters Georg ist zum Beispiel bis auf feine Unterschiede an den frühen und späten Georgs-Decken nahezu identisch.
- ³⁰ Dagegen spricht auch, dass zwischen den zwei Varianten der „Georgs-Decken“ ein Zeitraum von 30 Jahren liegt.
- ³¹ FISCHER, Balkendecken mit Pressstuck, 1989, S. 186.
- ³² Ebd., S. 171.
- ³³ Dies trifft zumindest für die bisher von der Verfasserin berücksichtigten Beispiele in Mitteldeutschland und Franken zu. Die Stuckdekorationen in Hessen, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen müssten daraufhin noch überprüft werden.
- ³⁴ Während des so genannten „Marburger Religionsgespräches“ hielten sich 1529 die geistigen Führer der Reformation, unter ihnen Luther, Melanchthon, Zwingli und weitere protestantische Vertreter aus ganz Europa in der Stadt auf.
- ³⁵ FISCHER, Balkendecken mit Pressstuck, 1989, S. 174.
- ³⁶ Ausnahmen stellen hierbei bisher die Stempelstuckdecken in Kloster Corvey und in der alten Dechanei in Höxter dar, wobei eine genauere Untersuchung der Aktenlage vor Ort zu diesem Thema noch nicht erfolgt ist.
- ³⁷ In Ausnahmefällen könnten solche Gestaltungen auch als Stuckdecken ohne zugehörige Wandgestaltung ausgeführt worden sein; sehr unwahrscheinlich ist dagegen, dass es stuckierte Wände ohne passende Stuckdecke gab.
- ³⁸ ZIER, Stempel- und Modelstuckdekorationen der Renaissancezeit in Sachsen-Anhalt, 2009, S. 26.

Cornelia Marinowitz

Stuck – Stiefkind der Denkmalpflege?

Einleitung

Das Bild der bösen Stiefmutter, die das arme Stiefkind vernachlässigt, ist aus vielen Märchen bekannt. Das Stiefkind ist ein Synonym für „vernachlässigt“, „nicht beachtet“ und „nicht geliebt“. Warum stellt sich nun die Frage, ob Stuck ein solches Stiefkind der Denkmalpflege sein könnte? Kann man tatsächlich behaupten, dass eine gesamte Fachgruppe heute zum Stuck, einem der wichtigsten Zierelemente historischer Raumausstattungen des 16. bis 19. Jahrhunderts, eine stiefmütterliche Beziehung hat? Oder hat das vermeintliche „Nichtbeachten und Vernachlässigen“ andere Ursachen?

Stuck als Raumdekoration – Restaurierung oder Renovierung?

Die Bezeichnung Stuck steht im Zusammenhang nicht nur für einzelne Dekorationselemente, sondern auch für einen Raum mit Stuckdekorationen in ihrer ganzen Vielfalt, sei es nun ein Kirchenraum, eine Fassade oder ein Zimmer in einem Bürgerhaus. Und natürlich gehört zum Stuck als Bestand jede Form von Farbfassungen dazu, mögen sie original sein oder nicht.

Das Stuckornament kann also nicht als ein unabhängiges Element betrachtet werden, sondern gehört immer in einen räumlichen und damit auch in einen historischen Kontext. Bei der Restaurierung liegt das besondere Augenmerk auf der Oberfläche des Stucks und seiner farbigen Gestaltung, da hier der eigentliche „Eingriff“ der Restaurierungen beginnt. Die Oberfläche, farbig gefasst oder bewusst ungefasst, ist die verletzlichste Stelle, an der jeder unbedachte Eingriff sofort sichtbar wird und meist nicht nur an der Fassung, sondern auch am Stuck selbst irreversible Schäden hinterlässt. Für den Umgang bei Restaurierungen ist es daher wünschenswert, wenn für Stuckoberflächen die gleichen Maßstäbe gelten, die sich für die Wandmalereirestaurierung in den letzten Jahren durchgesetzt haben. Es kann zudem nicht außer Acht gelassen werden, dass an die Restaurierung von Stuck im Sakral- oder musealen Profanbau bis heute andere Ansprüche gestellt werden als an die Restaurierung gleichwertiger Ausstattungen im nicht-musealen Profanbau, also z. B. in einem bewohnten Stadthaus. Dieser obsoletere Umgang mit Raumausstattungen, speziell mit Stuck, könnte möglicherweise dazu geführt haben, dass Stuck als Stiefkind der Denkmalpflege verstanden wird.

Um zu verstehen, wie sich bestimmte Mechanismen und Vorstellungen bei der Restaurierung des Stucks bis heute gehalten haben, ist ein gedanklicher Ausflug zurück in das 19. Jahrhundert nötig. Denn vor allem die nach wie vor ak-

tuelle Praxis von gut gemeinten Freilegungen mit anschließender Neufassung nach vermeintlichen Befunden oder, schlimmer noch, nach Analogien, müssen zum Nachdenken über den Umgang mit Stuck anregen.

Denkmalgedanken des späten 19. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Restaurierung bis heute

Die Barockisierungen und damit verbunden auch die Stuckierungen von gotischen Kirchen wurde von Anton Ritter von Spaun, einem Vorreiter der Denkmalpflege in Oberösterreich, noch als „geschmacklos“ empfunden, was seinem Wunsch nach dem reinen Stil entsprang. Diese Haltung war geprägt von einer romantischen Vorstellung der Gotik, die sich weder am künstlerischen noch am zeitgeschichtlichen Wert einer barocken Raumausstattung orientierte. Der gotische Baustil wurde als einziger, wahrer sakraler Baustil angesehen. Das Erscheinungsbild des Innenraums einer gotischen Kirche wurde somit einer idealisierten Vorstellung untergeordnet, was bei Restaurierungen fatale Folgen hatte. Fassungen, auch originale, ließ man zugunsten einer vermeintlich originalen Materialsichtigkeit entfernen. Fassungen und Gestaltungselemente nachfolgender Epochen blieben unbeachtet oder wurden einfach übersprungen. Erst nach 1900 konnte sich die Praxis reiner Substanzbewahrung auch in der Denkmalpflege durchsetzen.¹

Trotzdem beging man bereits wenige Jahre später wieder die gleichen Fehler. So wurden zum Beispiel zahllose künstlerisch wertvolle Fassungen des 19. Jahrhunderts, denen man sowohl einen künstlerischen Wert als auch Qualität absprach, Opfer einer purifizierenden Denkmalhaltung des 20. Jahrhunderts. Der Erhalt historischer Substanz, in unserem Falle des Stucks, hängt also auch von der kulturhistorischen Bewertung der jeweiligen Denkmalpflegergeneration ab.

In den Anfängen der institutionalisierten Denkmalpflege in der Schweiz wurde der Barock von offizieller Seite zwar ebenfalls vernachlässigt, fand aber um 1900 mit dem Universalgelehrten und Kunstexperten Pater Dr. Albert Kuhn einen ersten Fürsprecher, auch wenn man seine Fürsprache und sein Engagement heute in vielen Fällen kritisch bewerten muss. Kuhn war in seiner Auffassung zu Denkmalpflege und Konservierung zwar der Meinung, dass die Erhaltung von unterschiedlichen Stilen am Objekt möglich sei, allerdings nur so weit, wie sie das ästhetische Empfinden des Betrachters nicht stört.² Und genau dort setzt heute der dezidierte Einspruch gegen Kuhns Haltung dem barocken Kirchenraum gegenüber an, den er nach seinem Kunstverständnis interpretierte und gestaltete. Für Albert Kuhn war

der Kirchenraum, trotz der Akzeptanz von Stilvielfalt, vor allem ein Kultraum, den es in seiner Funktion zu erhalten galt. Der Raum sollte ein „würdiges Aussehen“ erhalten. Die Restaurierung bestand deshalb im Wesentlichen in einer Rückführung auf den vermeintlich ursprünglichen Bestand, um im Ergebnis die Ansprüche an „Einheit, Helligkeit, Festlichkeit und Stimmung zu erfüllen.“³ Für Kuhn war es damit unabdingbar, dass bei der Restaurierung die Spuren des Alters und des Verfalls beseitigt werden mussten. Die Folgen dieser Grundhaltung waren Erneuerungen der Oberflächen, wodurch viele Kirchengestaltungen in der Schweiz einen erheblichen Substanzverlust in der Stratigrafie der Fassungen erlitten.

Ein Beispiel für die Barockinterpretation von Pater Kuhn spiegelt sich in der von ihm geleiteten Restaurierung der Stiftskirche Einsiedeln zwischen 1909 und 1910 wider. Kuhn dokumentierte zwar vor der Stuckrestaurierung die angetroffenen Fassungen, die aber nach den Recherchen von Werner Oechslin zum größten Teil auf eine Renovierung von 1840 durch Moosbrugger zurückgehen. Kuhn nimmt das am Rande zwar zur Kenntnis, erlaubt sich aber, nach seinen Barockvorstellungen ein Farbkonzept zu entwerfen, das hauptsächlich auf der Gestaltung von 1840 beruht.⁴ Er selbst schreibt zu seinem Farbkonzept: „Es wird sich also darum handeln, die Stiftskirche möglichst stilgerecht und im Sinne des 18. Jahrhunderts zu erneuern, aber doch so, dass die Restauration auch dem heutigen Geschmacke vollkommen entspricht.“⁵

Die Vorstellungen von Albert Kuhn und der Einfluss seiner Ideen auf die Restaurierung der Stiftskirche Einsiedeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen auf, wie eindrücklich und nachhaltig ein subjektives, wenn auch wohlgemeintes Kultur- und Stilverständnis wirken kann. Auch gegenwärtig ist es andernorts möglich, Restaurierungen einer bestimmten Handschrift zuzuweisen. Dies spricht leider dafür, dass die Praxis der Interpretation von historischen Stuckfassungen und die Anwendung von Analogien zugunsten einer vielleicht nicht so brillant wirkenden Konservierung, von möglicherweise sogar fragmentarischen Fassungen, bei Restauratoren und Denkmalpflegern Bestand hat. Es stellt sich die Frage, warum der Wunsch nach dem fehlerfreien, dem glänzenden und makellosen Raum bis heute Gewicht hat und warum es schwer fällt, sich von diesem Bild zu lösen. Warum wird nach wie vor das Fragment einer Raumschale oft als störend und unschön empfunden?

Wolfgang Wolters Aufsatz „Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren?“ beschreibt treffend aber düster die Ambivalenz in der Restaurierung von Kunstwerken, wozu natürlich auch eine barocke Raumschale, ob



Abb. 1: Detail einer Schaffhauser Stuckdecke aus der Zeit um 1700 mit Schäden durch alte Sicherungsmaßnahmen (Foto: Marinowitz, 2008)

Abb. 2: Schraublöcher auf der Oberkante der Stuckprofile (Foto: Marinowitz, 2008)

Abb. 3: Detail einer Schaffhauser Stuckdecke aus dem 18. Jh. nach der Restaurierung/Freilegung und Neufassung mit Ölfarbe (Foto: Marinowitz, 2008)

Abb. 4: Detail einer Schaffhauser Stuckdecke aus dem 18. Jh. im gleichen Haus, unrestauriert (Foto: Marinowitz, 2008)

sie nun aus einer Kirche oder einem Bürgerhaus stammt, zählt. Wolters schreibt: „Auffallend ist bei vielen neueren Restaurierungen die Suche nach dem makellosen, von Fehlstellen freien, scheinbar alterslosen Werk. Es wird nicht nur bei Wand- und Deckenmalereien [und bei Stuck!] wieder mehr ergänzt, augentäuschend retuschiert; der Restaurator steht offensichtlich unter dem Druck, ein von Widersprüchen und Spannungen freies Bild zu erzielen. Die konsequente Absage an jede Täuschung, wie sie in weiser Voraussicht die Charta von Venedig fordert, wird immer seltener. Dort wo, wie so häufig im Kirchenraum, bei Fassungen Verluste auch für den Laien gut sichtbar sind, wird weiter gern neu gefasst. Eine moderne Fassung wird viel zu oft älteren, beschädigten, in jedem Fall schützenswerten Oberflächen vorgezogen“.⁶ Stuckdekorationen stehen in Kirchen- und Schlossbauten zwar in ihrem ursprünglichen Kontext, für die jedoch „die Kriterien einer korrekten Konservierung oder Restaurierung nur in Glücksfällen gelten.“⁷

Für den nicht sakralen Profanbau fällt der ursprüngliche Kontext leider oft weg. Unter diesen Umständen wird die Erhaltung von Stuckoberflächen und Farbfassungen sehr erschwert, Überfassungen oder gar Freilegung können leider durch den Denkmalpfleger meist nicht verhindert werden.

Restaurierungs- und Denkmaltheorien ab der Mitte des 20. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf den Umgang mit der Raumschale

In den 1970er Jahren stellte Umberto Baldini, neben dem großen italienischen Restaurierungstheoretiker Cesare Brandi, in der „Unità di metodologia“ bewusst eine Verknüpfung von Malerei und architektonischem Kontext her. Baldini betont die historische und ästhetische Verbindung von Malerei mit dem sie umgebenden Raum und schafft somit ein neues Blickfeld auf die originale Dimension. Die Hinwendung zu einer einheitlichen Betrachtungsweise von Malerei und Architektur hatte selbstverständlich auch Auswirkungen auf die denkmalpflegerische Einschätzung von dekorativen und ornamental gestalteten Raumausstattungen. Nach dieser Definition ist auch der Stuck einer Raumgestaltung mit all seinen historisch bedingten Veränderungen und Überfassungen nicht mehr als bloßes Beiwerk eines künstlerisch wertvollen Wand- oder Deckenbilds zu verstehen. Er ist vielmehr, was denkmalpflegerische Bewertungen und restauratorische Konzepte anbelangt, der Wertigkeit von Wandmalereien gleichgestellt. In der Praxis bedeutet dies, dass die stuckierte



Abb. 5: Detail der Stuckdecke von 1705 im Forstamt von Stockach (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Esslingen, Januar 2002)

Abb. 6: Detail der Stuckdecke von 1705 im Forstamt von Stockach (Foto Landesamt für Denkmalpflege Esslingen, Januar 2002)

Abb. 7: Ehingen, Spätscher Hof, Freilegungsprobe (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Esslingen)

Abb. 8: Schloss Ludwigsburg, Detail der Stuckdecke im Erdgeschoss (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Esslingen, 2004)



Abb. 9: Detail der barocken Stuckierung aus der Kirche St. Martin in Erbach mit Reinigungsprobe (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Esslingen, 2005)



Abb. 10: Detail der Stuckierung von 1736 in der Johanneskapelle in Ummendorf mit Freilegungsprobe (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Esslingen, August 2006)

und gefasste Raumschale in die Hand des für Stuck spezialisierten Restaurators gehört. Diese Anforderung hat sich im Sakralbau oder musealen Profanbau bereits fast überall durchgesetzt. Anders verhält es sich dagegen beim nicht-musealen Profanbau. Die Arbeiten an stuckierten Decken und Wänden werden hier vielfach an Handwerksbetriebe vergeben, die mit den Anforderungen einer Stuckrestaurierung überfordert sind oder diese nicht kennen. Auch die Wünsche des Bauherrn können dazu führen, dass neben notwendigen Erhaltungsmaßnahmen noch unnötige Sicherungs- und Freilegungsmaßnahmen ausgeführt werden. Dies geschieht vielfach in der Unkenntnis darüber, was notwendig ist und was nicht und leider werden diese Maßnahmen oft durch Architekten und Denkmalpfleger noch gebilligt statt verhindert.

Der unterschiedliche Umgang mit Stuck in der Restaurierung

Beispiele für Profanbauten

Welche Folgen es haben kann, wenn eine wertvolle Stuckdekoration eine fachlich schlechte Restaurierung erleiden muss, zeigt sich an einer Schaffhauser Stuckdecke aus der Zeit um 1700 [Abb. 1 u. 2]. Bis heute weist die gesamte Decke keine nennenswerten Schäden auf, die einen Absturz von Stuckteilen in der Vergangenheit hätten befürchten lassen. Dennoch wurden bei einer früheren Renovierung die Stuckkränze, tragischerweise auch noch genau auf der Höhe der Profilierungen, mit der darunterliegenden Lattung verschraubt. Die Kittungen dieser Schraublöcher markieren sich heute dunkel oder brechen bereits wieder aus. Zusätzlich haben sich Risse gebildet, die auf das gestörte Gleichgewicht in der Ausdehnung von Stuck und Lattung nach der Fixierung zurückzuführen sind. Eine solche Maßnahme ist auf Unkenntnis über die Ursachen einer für Stuckdecken üblichen Rissbildung zurückzuführen.

In einem anderen Schaffhauser Bürgerhaus [Abb. 3 u. 4] wurde eine Rokokostuckdecke durch eine unsachgemäße Freilegung sehr stark verschnitten und wirkt heute wie neu geschnitzt. Als „Finish“ erhielt die Decke zudem einen glänzenden Ölfarbanstrich. Ein schmales Profilstäbchen ist als „besonderes Dekorationselement“ dazu schwunglos mit einer Ölvergoldung abgesetzt worden. Diese restaurierte Decke wurde als „schönste Decke im Haus“ angesehen. Sie war nach der Restaurierung wieder im vermeintlich „alten Glanz neu erstrahlt“ und stand nun als Besonderheit neben einer bis dahin unrenovierten Decke im Nachbarzimmer. Es bleibt zu hoffen, dass diese vollkommen intakte, aber natürlich stark überfasste Decke diesem Schicksal entgehen kann.

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie unerlässlich vor allem für Stuckdekorationen fundierte Voruntersuchungen sind, wenn es sich zudem bei der geplanten Maßnahme um eine Freilegung handelt. Die Stuckdecke des ehemaligen Rentamtes in Stockach am Bodensee von 1705 [Abb. 5 u. 6] besitzt eine einzigartige Fassung. Bei einem Besichtigungstermin des Landesdenkmalamts zu Beginn der Restaurierung 2002 war nach Aussage von Dörthe Jakobs der größte Teil der Decke leider bereits freigelegt, zum Teil auf die äußerst empfindliche Erstfassung und teilweise auf die Reste der nachfolgenden Überfassungen. Die Schwierigkeit bestand nun darin, mit den bereits offen liegenden, wertvollen Fragmenten umzugehen, die durch die möglicherweise vermeidbar gewesene Freilegung zu Tage getreten waren. In diesem Fall wurde die Decke nicht mehr auf die Erstfassung, sondern auf die erste Überfassungsschicht freigelegt. Der Wunsch des Auftraggebers, die Lesbarkeit des Stucks, der durch unzählige Überfassungsschichten formlos geworden war, wieder zu verbessern, war sicher verständlich. Die Freilegung war also in erster Linie nur ein Wunsch nach einer ästhetischen Verbesserung des Gesamteindrucks. Allerdings hätte durch eine Voruntersuchung die empfindliche Erstfassung frühzeitig bewertet und dokumentiert werden können, was vermutlich zu einem anderen Grundkonzept der Konservierung und Restaurierung geführt hätte. Glücklicherweise konnte

in diesem Fall, nach dem Stopp der Maßnahme einer Totalfreilegung und einer Sicherung der Stuckdecke, die Stadt Stockach als Bauherr überzeugt werden, die Decke mit all ihren fragmentarischen Fassungsphasen, ohne Retuschen oder gar Überfassungen, zu belassen. Die Decke wird heute mit den fragmentarisch sichtbaren Fassungen der Öffentlichkeit präsentiert und ist durch diese, wenn auch späte Lösung ein einzigartiges Befundstück. Diese Lösungsfindung setzt jedoch eine Verständnisbereitschaft der Bauherrschaft und eine intensive Aufklärungsarbeit und Betreuung durch Denkmalpfleger und Restaurator voraus.

Beispiele im Sakral- und Schlossbau

In Kirchenräumen und im Schlossbau stellt sich die Situation etwas anders dar. Auch hier trifft man beim Stuck fast immer auf mehrfach überfasste und mehr oder weniger gut restaurierte Bestände. Historische Überfassungen auf Stuck spiegeln zudem oft eine romantische Auffassung von Barock wider. Heute sollten bei einer Restaurierung diese materialisierten Zeitschichten und Kulturzeugen gleichwertig neben der Erstfassung ihre Berechtigung haben. Oftmals ist die Qualität der Stuckierung durch die Vielzahl der Überfassungen in ihrer Lesbarkeit so stark eingeschränkt, dass der Wunsch nach einer Freilegung fast berechtigt erscheint. Allerdings ist eine solche Entscheidung immer kritisch zu prüfen. Wird die Freilegung des Stucks beschlossen, ist die Maßnahme in jedem Fall der Freilegung eines Wandbildes gleichzusetzen [Abb. 7].

Ein Beispiel aus dem Ludwigsburger Schloss zeigt die Schwierigkeit im Umgang mit freigelegten und neu gefassten Flächen [Abb. 8]. Es zeigt eine Kartusche mit einer freigelegten, unterschiedlich stark korrodierten Metallauflage neben der gereinigten letzten weißen Sichtfassung. Zum Teil wurde diese Sichtfassung im Sprühverfahren dünn überfasst. Die zudem abgearbeiteten Initialen Eberhard Ludwigs wirken auf dem korrodierten Hintergrund nun wie ein Fremdkörper. Das Argument für die Freilegung der Metallauflagen war hier der Wunsch des Auftraggebers, dem Besucher die ehemalige Pracht der Räume wieder nahe zu bringen, eine Auffassung, die von der Denkmalpflege damals scharf kritisiert wurde. Dörthe Jakobs schreibt dazu: „Was bleibt, ist die Gewissheit, dass der heute präsentierte Zustand mit dem Nebeneinander von gealterten und korrodierten Oberflächen und neu gefassten Partien eine fragwürdige ‚Pracht‘ wiedergibt, wie sie in dieser Form jedenfalls nie bestanden hat“.⁸

Das gute Beispiel aus der Kirche St. Martin in Erbach [Abb. 9] zeigt dagegen einen ganz unspektakulären Umgang mit einer Fassung, die aus den 1960er Jahren stammt. Diese Fassung reicht in ihrem künstlerischen Wert keineswegs an die originale Smaltefassung heran, die bei der Restaurierung in den 1960er Jahren fast vollständig entfernt wurde. Gerade deshalb zeigt die hier durchgeführte Konservierung aber einen Weg auf, der keine weiteren Zerstörungen verursacht und vor allem keine Diskussionen über mögliche, wie auch immer geartete Rekonstruktionen einer fragmentarischen, freigelegten Fassung aufkommen lässt, zumal die Kosten

einer „rückführenden“ Restaurierung in keinem Verhältnis zum Ergebnis stehen würden.

Das letzte Beispiel zeigt die positive, jedoch selten zulässige Möglichkeit einer Stuckfreilegung auf eine ursprüngliche Fassung auf. In der Johanneskapelle von 1736 in Ummendorf [Abb. 10], die von der Zeit und der Renovierungswut vergessen worden zu sein scheint, hat sich unter einer Art Leimfarbe die originale Fassung fast unversehrt erhalten. Eine Freilegung wäre hier also in Zukunft möglich, unter der Bedingung, dass der hohe Anspruch an die Ausführungsqualität und damit verbunden natürlich auch ein hoher Kostenaufwand akzeptiert werden.

Fazit

Aus der Sicht des Restaurators wird Stuck oft noch stiefmütterlich behandelt. Es zeigt sich auch, dass es dabei weniger um einen bewussten „stiefmütterlichen“ Umgang mit den Objekten geht, sondern eher die Unkenntnisse über die Materie Stuck und über Stuckfassungen als kulturhistorische Zeugnisse zu einer Fehleinschätzung führen können. Der sensible Umgang von Denkmalpflegern und Restauratoren bei der Erhaltung von Wand- oder Deckengemälden im Profanbau gilt leider für die Stuckdekoration noch nicht überall. Zudem ist die Vorstellung, dass ein historischer Raum nach einer Restaurierung „in altem Glanz neu erstrahlen möge“ bei manch einem Denkmalpfleger oder Restaurator bis heute das oberste Ziel geblieben.

Damit Stuck in der Restaurierung die gleiche Wertigkeit erhält wie die Wandmalerei, ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen den betreuenden Denkmalpflegern und Restauratoren notwendig. Nur so wird es möglich, zum Beispiel einem privaten Bauherrn geeignete Maßnahmen für die Erhaltung *seines* Stucks mit Fassungen vorzuschlagen und mit seiner Unterstützung umzusetzen. Dass diese Überzeugungsarbeit vor allem in Zeiten leerer Kassen nicht einfach ist, macht es nicht leichter.

¹ D. FRASS, Entwicklung der St. Othmars-Kirche 1945–1981, in: Restauratorenblätter, Nr. 8 (1985).

² Flurina PESCATORE, Pater Albert Kuhn und seine Kirchenrestaurierungen, in: Der Geschichtsfreund, Bd. 155 (2002), S. 5–181, hier S. 59 f.

³ Ebd., S. 59

⁴ Werner OECHSLIN, Anja BUSCHOW OECHSLIN, Einsiedeln, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Neue Ausgabe Bd. I (2003), S. 353–354.

⁵ Ebd. S. 355.

⁶ Wolfgang WOLTERS, Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren?, in: Kunstchronik, Heft 12, Dezember 1997, S. 672–678, hier S. 673.

⁷ Ebd., S. 674.

⁸ Dörthe JAKOBS, Zur Präsentation fragmentarisch überlieferter Wandmalereien und Raumfassungen in: Ursula SCHÄDLER-SAUB, Die Kunst der Restaurierung, München 2003, S. 141–159, hier S. 156.

Norbert Bergmann

Stuck und Verformung – Betrachtungen zur Dauerhaftigkeit von Stuck

Stuck entsteht aus einem Gemisch von Kalk oder Gips oder Zement mit Sand und Wasser. Um Stuck anzutragen, bedarf es einer bestimmten Mischung und einer bestimmten Konsistenz. Die Handwerker haben über viele Jahrhunderte gelernt, die Mischungsverhältnisse zu optimieren. Gips und Kalk tauchen eher im Inneren eines Gebäudes auf, Zement dagegen eher außen. Die Zuschlagstoffe variieren je nach Ort und Anwendung, manchmal auch in Abhängigkeit von der Zeit. Man kann alle Bindemittel miteinander mischen. Und es gibt viele organische Zusatzstoffe: Eiweiß oder Leim, Quark oder Bier. Manches ist Tatsache, manches eher Phantasie. Im Folgenden soll die Frage beantwortet werden, wann und warum Stuck mechanisch versagt und, dem Gesetz der Schwerkraft folgend, herunterfällt.

Als Ingenieure werden wir oft gebeten, Schäden am Stuck und Putz zu beurteilen. In der Klosterkirche Maria Himmelfahrt in Fürstenzell zeigten sich einige Jahre nach der großen Restaurierung erneut Risse und aufstehende Farbschichten [Abb. 1 und 2]. In der Pfarrkirche Maria Heimsuchung in Willprechtzell waren große Teile eines Medaillons abgestürzt [Abb. 3 und 4]. In der Klosterkirche Schäftlarn fiel ein Stück Putz aus dem Gewölbe. Bei all diesen Schäden geht es um die Frage nach dem Warum. Und es gibt fast immer eine Gemeinsamkeit in den Antworten: Das Bauwerk hat sich bewegt. Die Frage nach dem Schaden am Stuck ist also in erster Linie eine Frage nach der Verformung des Putzuntergrundes, d. h. des Gewölbes, der Flachdecke oder des aufgehenden Mauerwerks, bzw. nach den Interaktionen zwischen diesen Bauteilen.

Für die folgenden Überlegungen können stellvertretend für eine Vielzahl von Mörtelzusammensetzungen zwei Proben herangezogen werden: Bei der ersten Probe [Abb. 5] handelt es sich um einen Romankalk-Mörtel. Romankalk kann den hochhydraulischen Kalken zugeordnet werden. Die Probe wurde im Labor hergestellt und in einer Prüfpresse auf Druck bis zum Bruch beansprucht. Die Bruchspannung auf Druck beträgt ca. $2,5 \text{ N/mm}^2$ bei einer Stauchung von $0,18\%$. Der E-Modul, also das signifikante Verhältnis von Spannung zur Dehnung, beträgt ca. $2,7 \text{ kN/mm}^2$. Die Verformung beginnt sehr steil und flacht dann bis zum Bruch etwas ab. Danach fällt die Spannung abrupt ab. Die theoretisch zuordenbare Zugspannung beträgt etwa $0,4 \text{ N/mm}^2$ bei einer Dehnung von ca. $0,015\%$. Die Stauchung bis zum Bruch beträgt etwa das Zwölffache der maximalen Dehnung.

Bei der zweiten Probe [Abb. 6] handelt es sich um einen Sumpfkalkmörtel mit einem Anteil von Weißzement. Die Bruchspannung auf Druck beträgt ca. $2,9 \text{ N/mm}^2$ bei einer Stauchung von $0,4\%$. Der E-Modul beträgt ca. $2,0 \text{ kN/mm}^2$. Die Verformung beginnt steil und nimmt dann kontinuierlich bis zum Bruch ab. Nach dem Bruch fällt die Spannung langsam ab. Die theoretisch zuordenbare Zugspannung beträgt

etwa $0,2 \text{ N/mm}^2$ bei einer Dehnung von ca. $0,010\%$. Die Stauchung bis zum Bruch beträgt also das Vierzigfache der maximalen Dehnung.

Der Romankalk-Mörtel kann bei einer Beanspruchung auf Druck als spröde, der Kalkmörtel eher als plastisch bezeichnet werden. Beurteilt man beide Mörtel aus Sicht ihrer Verträglichkeit, Bauwerksbewegungen schadensfrei zu ertragen, so zeigt der Kalkmörtel ein deutlich anderes Verhalten: Während der Romankalk-Mörtel bei einer Verformung von $0,18\%$ reißt und versagt, ist der Sumpfkalk-Mörtel bei gleicher Dehnung erst bei der Hälfte seiner Bruchdehnung. Der Romankalk-Mörtel wird bei Druckbeanspruchungen plötzlich versagen, der Sumpfkalkmörtel hat nach dem Versagenspunkt plastische Eigenschaften. Bei Zugbeanspruchungen hält der Romankalk-Mörtel etwa die doppelte Beanspruchung gegenüber dem Sumpfkalkmörtel aus. Das Verhalten auf Zug ist bei beiden Mörteln ähnlich: Sie versagen schlagartig bei einer Dehnung von $0,015\%$ bzw. $0,010\%$.

Besitzt der Stuck eine andere Zusammensetzung, so ändern sich seine mechanischen Eigenschaften nur quantitativ, nicht jedoch qualitativ:

- Ist der Anteil an hydraulischem Bindemittel höher, steigt der E-Modul und die Bruchspannung wird etwas höher sein; die Dehnung jedoch dürfte in einer ähnlichen Größenordnung wie beim Romankalk-Mörtel liegen.
- Gips wird den Mörtel spröder machen, aber nicht höher beanspruchbar.

Abb. 1: Fürstenzell, Klosterkirche, Untersuchung der Gewölbeuntersicht vom Hubsteiger aus



– Nimmt das Mischungsverhältnis von Bindemittel und Zuschlag ab, sinkt auch der E-Modul.

Im Folgenden sollen die beiden genannten Mörtel-Zusammensetzungen auf ihr Verhalten im Bauwerk untersucht werden. Wann treten Bauwerksbewegungen auf, und wann überschreiten diese die Grenze der für den Stuck noch erträglichen Verformungen? Für die weiteren Überlegungen wird davon ausgegangen, dass der Stuck und das Bauwerk zusammen verformt werden, dass also keine Trennung zwischen Putz bzw. Stuck und putztragendem Bauteil stattfindet.

Betrachtet man eine Holzbalkendecke (Nadelholz 16/20 cm, $a=1,0$ m, $L=6,5$ m) eines Wohngebäudes mit unterseitiger Putzdecke und darauf angebrachter Stuckierung [siehe Abb. 7], so ergeben sich bei einer üblichen Beanspruchung infolge der Nutzung als Wohnung vertikale Durchbiegungen in Feldmitte von etwa 3 bis 6,5 cm. Die Dehnung des Stucks auf der Deckenunterseite beträgt damit etwa 0,006% bis 0,012%. Die Bruchdehnung von Romankalk-Mörtel beträgt in unserem Beispiel etwa 0,015%, die von Sumpfkalk-Mörtel etwa 0,010%. Ermittelt man daraus die zulässigen Belastungen [siehe Abb. 8], so ergeben sich diese zu etwa 1 kN/m² bzw. ca. 1,4 kN/m². Dies liegt zwar deutlich unter dem Wert der heutigen Normen, hier wären 2 kN/m² erforderlich, dürfte aber in den allermeisten Fällen die übliche Belastung für Altbauten realistisch wiedergeben. Die üblichen Verformungen einer stuckierten Holzbalkendecke entsprechen also der Bruchdehnung eines Stucks. Risse werden sehr wahrscheinlich eintreten, jedoch keine nennenswerte Größe erreichen. Ein Versagen des Stucks infolge der Durchbiegung bei normaler Beanspruchung der Decke ist deshalb eher unwahrscheinlich.

Betrachtet man ein aus Ziegeln gemauertes (1/2 Stein stark) Tonnengewölbe ähnlicher Spannweite, so ergibt sich bei einer gleichen Belastung eine vertikale Durchbiegung im Scheitel von ca. 3 cm bei einer gleichzeitigen Verformung der äußeren Gewölbeteile nach oben von ca. 1,5 cm. Die so genannten Drittelpunkte bleiben nahezu unverformt [siehe Abb. 9]. Ermittelt man nun aus den Bruchdehnungen von Romankalk-Mörtel von 0,015% und Sumpfkalkmörtel von ca. 0,010% die zugehörigen Belastungen [siehe Abb. 10], so ergeben sich hierfür zulässige Werte von ca. 0,6 bis 0,85 kN/m². Würde man die gleiche Last wie bei einer Holzbalkendecke aufbringen, würden die Stuckierungen im Gewölbescheitel reißen, möglicherweise sogar sich vom Untergrund ablösen. Einfache Tonnengewölbe oder Bögen werden also infolge einer Belastung eher Schäden am Stuck aufweisen als vergleichbare Holzbalkendecken.

Einfache Tonnengewölbe oder Bögen verformen sich linear elastisch. Werden diese zusätzlich durch seitliche Kappen ausgesteift, so ergeben sich für die Verschneidungslinien zwischen Kappe und Tonne lokale dreidimensionale Steifigkeiten, mit der Folge, dass dort die Verformungen deutlich geringer eintreten werden als in den freien Feldern dazwischen. Die Verformung der Tonne wird überlagert mit den Zwängungen der Kappen in den Verschneidungslinien [Abb. 11]. Eine Prognose der zu erwartenden Verformungen bzw. der zulässigen Belastungen lässt sich hier nur noch bei exakter Kenntnis von Geometrie und Ausführung des Mau-



Abb. 2: Fürstenzell, Klosterkirche, aufstehende Farbschichten im Scheitel des Chorbogens auf der Seite des Langhauses; die Risse sind wohl bereits bauzeitlich bei der Ausschalung des Gewölbes entstanden; die Rissöffnungsweite folgt der jahreszeitlichen Beanspruchung und kann nicht dauerhaft geschlossen werden.



Abb. 3: Pfarrkirche Willprechtzell, die Medaillons und die umrahmenden Stuckierungen wurden in einer zweiten Ausstattungsphase eingefügt. Die Stuckierung der Gewölbegrade ist bauzeitlich. Das Spantengewölbe ist durch zahlreiche Schäden und Zerstörungen der Dachwerke großflächig deformiert.

Abb. 4: Pfarrkirche Willprechtzell, das Medaillon nach dem Absturz: restaurieren oder rekonstruieren?



erwerks abgeben. Generell gilt jedoch: Tonnengewölbe mit seitlichen Kappen können deutlich höhere Belastungen ertragen als ohne Kappen.

Viele Stuckierungen finden sich in sakralen Räumen. Meist sind diese eingewölbt. Betrachtet man die Verformungsverhalten zwar weiterhin, jedoch kommt zur Beurteilung der Belastungen auf das Gewölbe auch die Beurteilung der aus dem Tragverhalten des gesamten Gebäudes resultierenden Verformungen hinzu. Diese Verformungen werden durch Verschiebung der Auflager nach außen, also z. B. durch nach außen kippendes Mauerwerk, verursacht. Die Verformungen treten meist ein, wenn das für die Standsicherheit, also auch für das Verformungsverhalten, so maßgebende Dachwerk in seinen Fußpunkten zerstört wird.

Abb. 12 zeigt die Abhängigkeit der Verformung auf der Unterseite des Gewölbescheitels von der Auflagerverschiebung am Beispiel des Abb. 10 zugrunde gelegten Tonnengewölbes. Für das Beispiel des Romankalk-Mörtels ergibt sich eine rechnerische Auflagerverschiebung von ca. 3,3 mm bis zum Erreichen der Bruchdehnung bzw. bei Kalkmörtel von 2,2 mm. In der Praxis werden diese Werte durch die geringe Geschwindigkeit der Auflagerverschiebung und die dadurch möglichen plastischen Umlagerungen im Putz größer sein. Für eine praktische Anwendung ist diese rechnerische Simulation jedoch ausreichend: Bereits geringe Auflagerverschiebungen von wenigen Millimetern genügen, um im Gewölbescheitel den auf der Unterseite angebrachten Putz reißen zu lassen. Sind im Gewölbescheitel auf der Unterseite Risse vorhanden, dürfte dies ein signifikanter Hinweis auf eine Veränderung des statischen Systems sein, möglicherweise auch ein Hinweis auf einen umfangreichen Schaden in dem darüber liegenden Dachwerk.

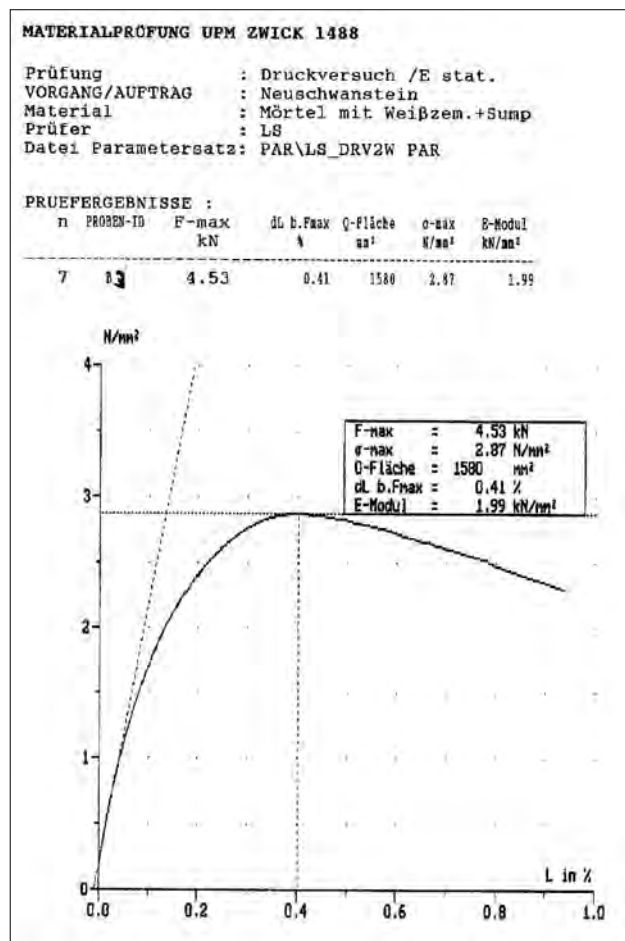
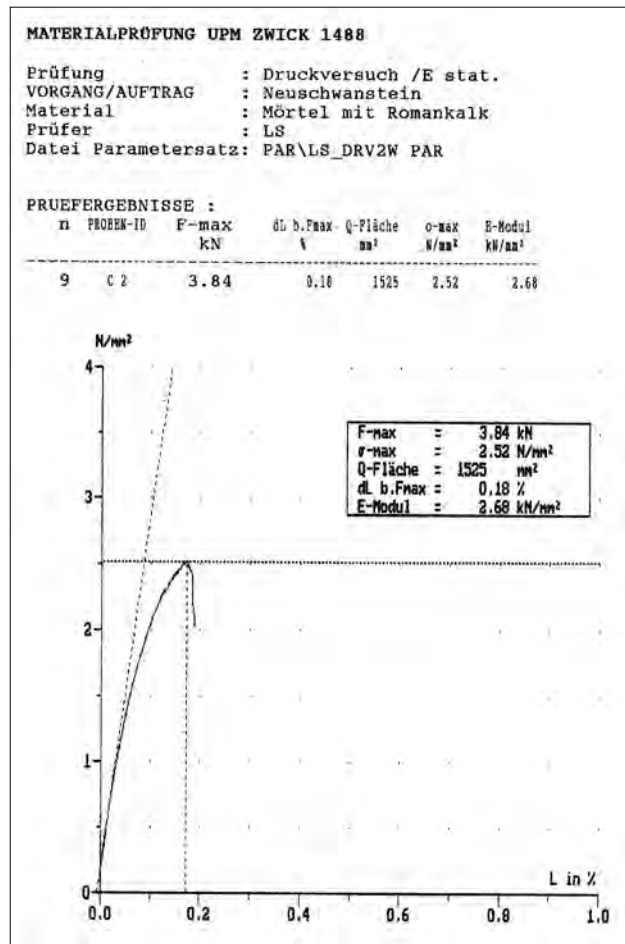
Soweit die theoretischen Zusammenhänge von Bauwerksverformungen bzw. Verformungen von Bauteilen und der Beanspruchung von Putzen und Stuckierungen. Im Folgenden werden Beispiele aus der Praxis gezeigt, die den Zusammenhang von Bauwerksverformungen und massiven Schäden am Putz und an der Stuckierung veranschaulichen.

Die Pfarrkirche St. Michael in Berg am Laim, München

Die Pfarrkirche St. Michael in München-Berg am Laim wurde 1735 bis 1751 durch Johann Michael Fischer erbaut. Die Stuckierung und auch die Ausmalung erfolgten durch Johann Baptist Zimmermann in den Jahren 1743 und 1744.

Abb. 5: Protokoll eines Druckversuchs für eine Mörtelprobe aus Sand und Romankalk; die zugehörige Bruchspannung bei einer Beanspruchung auf Zug kann mit 0,4 N/mm² und einer Bruchdehnung von 0,015% abgeschätzt werden.

Abb. 6: Protokoll eines Druckversuchs für eine Mörtelprobe aus Sand und Sumpfkalk mit Teilen von Weißzement; die zugehörige Bruchspannung bei einer Beanspruchung auf Zug kann mit 0,2 N/mm² bei einer Bruchdehnung von 0,010% abgeschätzt werden.



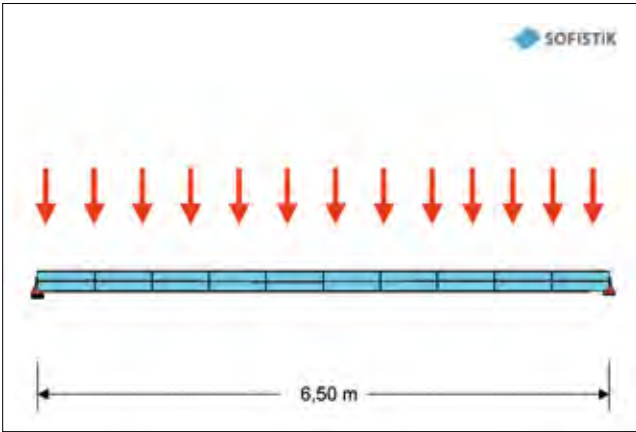


Abb. 7.: Beanspruchung einer Holzbalkendecke durch eine gleichmäßige Verkehrslast

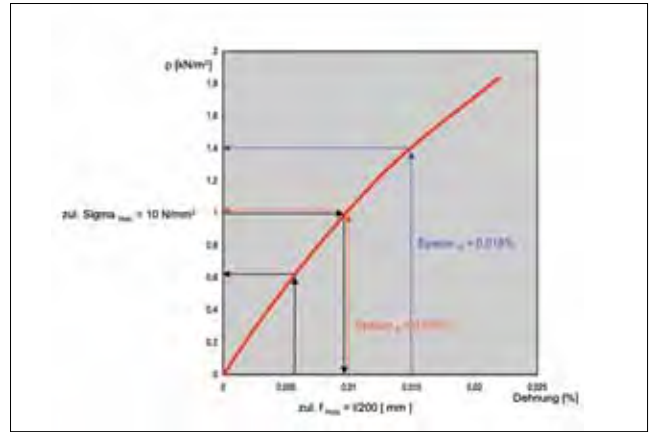


Abb. 8: Last-Verformungs-Diagramm der Holzbalkendecke mit Eintragung der maximalen Verformung des Romankalk-Mörtels (blau) und des Sumpfkalk-Mörtels (rot) sowie der Verformung bei einer Ausnutzung der zulässigen Beanspruchung der Holzbalken; die Verformungsgröße bezieht sich auf eine Dehnung auf der Balkenunterseite.

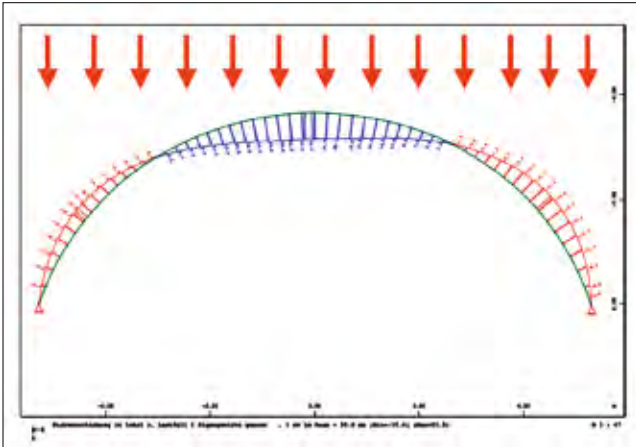


Abb. 9: Beanspruchung eines Tonnengewölbes bei gleicher Spannweite wie die Holzbalkendecke in Abb. 7; dargestellt sind die Verformungen senkrecht zur Achse bei einer Beanspruchung durch Eigengewicht und durch eine Verkehrslast von 2 kN/mm².

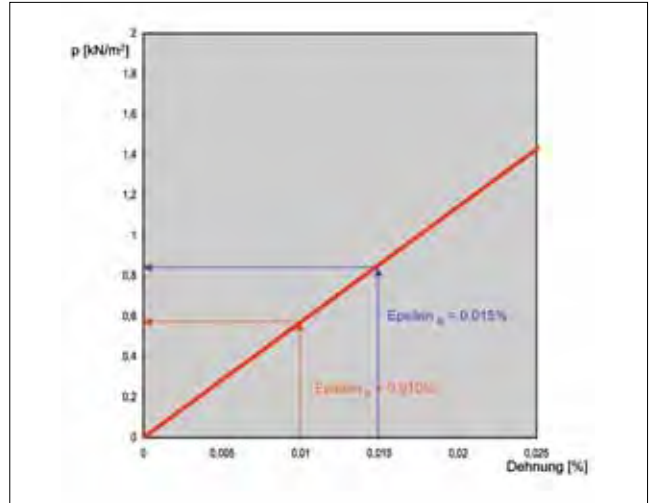


Abb. 10: Last-Verformungs-Diagramm des Tonnengewölbes mit Eintragung der maximalen Verformung des Romankalk-Mörtels (blau) und des Sumpfkalk-Mörtels (rot); die Verformungsgröße bezieht sich auf eine Dehnung auf der Gewölbeunterseite.

Abb. 11: Idealisierung eines Tonnengewölbes mit seitlich aussteifenden Kappen



Abb. 12: Gegenüberstellung der Verformungen auf der Unterseite im Gewölbescheitel und der Auflagerverschiebung; Eintragung der maximalen Verformung des Romankalk-Mörtels (blau) und des Sumpfkalk-Mörtels (rot)

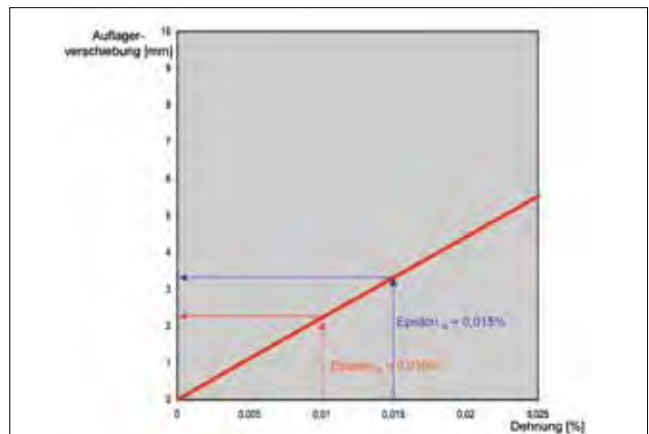




Abb. 13: München, Berg am Laim, Pfarrkirche St. Michael, zerstörtes Spantengewölbe, Seitenansicht der Spanten in der Gewölbetrompe Süd-West über dem Zentralraum



Abb. 14: München, Berg am Laim, Pfarrkirche St. Michael, zerstörtes Spantengewölbe, Blick von oben in die Gewölbetrompe Süd-West über dem Zentralraum

Abb. 15: München, Berg am Laim, Pfarrkirche St. Michael, zerstörtes Spantengewölbe, Blick von oben in die Gewölbetrompe Süd-West über dem Zentralraum; im rechten Bildfeld die bereits reparierten Spanten aus Abb. 13



Die Architektur ist durch große Fenster geprägt. Demzufolge ist die Aussteifung des Bauwerks wesentlich durch die räumliche Anordnung der Wände und der Dachwerke gegeben. Die Gewölbe sind als Spantengewölbe konstruiert, tragen also nicht all zu viel für die Lastabtragung bzw. die Aussteifung des Bauwerks bei. Die Dachwerke lassen sich als Kehlbalkendächer beschreiben, sind jedoch aus der räumlichen Verschränkung der Konstruktionen stark überlagert mit zahlreichen nachträglichen Aussteifungen.

Das aufgehende Mauerwerk zeigt nur geringe Risse. Im Bereich der südwestlichen Gewölbetrompe des Zentralraums waren jedoch großflächige Hohlstellen vorhanden. Nach der Beräumung der Gewölbezwicke von oben zeigte sich eine nahezu vollständige Zerstörung des Spantengewölbes durch eindringende Feuchte mit nachfolgendem Pilzbefall [Abb. 13]. Bereits mit geringem Druck konnte ein Teil der Putze und der den Putz tragenden Latten entfernt werden [Abb. 14]. Dass der Putz noch nicht abgestürzt war, dürfte an der dreidimensionalen Lastabtragung der Putzschale gelegen haben.

Die Reparatur erfolgte von oben in handwerklicher Technik. Wichtigstes Kriterium hierfür war die Erhaltung des noch intakten Putzes und der daran befestigten Stuckierung. Durch die Lastumlagerung von der Spante auf die Putzschale stand der Putz unter Vorspannung. Geringste weitere Verformungen hätten nach dem Beräumen des Schutts in den Gewölbezwicken neue Schäden verursacht. Die Reparatur der Spanten erfolgte mit Holzbrettern, Holzleisten und Schnellbauschrauben. Alle Arbeiten wurden von einem Hänegerüst aus durchgeführt [Abb. 15].

Der Hubertussaal von Schoss Nymphenburg in München

Der Hubertussaal von Schoss Nymphenburg in München wurde 1753 bis 1759 durch Johann Baptist Gunetzhainer erbaut. Der zweigeschossige Flügelbau beherbergte im Erdgeschoss des westlichen Teils eine Orangerie, darüber einen Theater- und Festsaal. Er hatte eine Länge von etwa 33 m bei einer Breite von fast 11 m. Um eine lichte Höhe von etwa 6,50 m zu erreichen, verzichtete der Baumeister auf ein konventionelles Kehlbalkendach und konstruierte stattdessen verschränkte Binder mit einem hoch liegenden Zerrbalken. Die Orangerie war unterschiedlich tief gegründet. Der Baugrund kann als setzungsempfindlich eingestuft werden.

Die nördliche Saalwand musste bereits kurz nach der Errichtung des Bauwerks nachgebessert werden. Ein paar Jahre später spricht man bereits von umfangreichen Sicherungsarbeiten. Die Archivalien berichten auch in späterer Zeit immer wieder von Schäden im Hubertussaal. Die heute noch im Dachwerk vorhandenen Verstärkungen der Binder-Sparren mit verzahnten Beilaschungen dürften aus barocker Zeit stammen. Die zusätzlichen Stahl-Spannanker wurden wohl Anfang des 20. Jahrhunderts eingebaut. Doch alle zusätzlichen Verstärkungen konnten weitere Verformungen der Nordwand nicht verhindern. Einzig eine Notsicherung mit einem außen liegenden Abstützungsgerüst zeigte Erfolg

[Abb. 16]. Doch dies sollte nur ein Provisorium sein, von dem sich der Bauherr gerne wieder verabschieden wollte.

Zu Beginn der jetzigen Instandsetzung in den Jahren 2000 bis 2005 hatte die Nordwand eine Ausbauchung von bis zu 24 cm. Nach Freilegung der Deckenuntersicht zeigte sich das ganze Spektrum der Zerrüttungen [Abb. 17 und 18]. Viele Putze waren mit großen Rissen durchzogen, insbesondere an den Stoßstellen der Putzträger (Brettschalung mit aufgenagelten gespalteten Haselnussruten). Das Gesims drohte abzustürzen. Eine statische Analyse zum Verformungsverhalten des Dachwerks mit seiner daran befestigten Flachdecke und dem aufgehenden Mauerwerk zeigt sehr deutlich, dass bei nachgebendem Untergrund das Dachwerk nicht in der Lage war, die Mauerkrone zu halten. Die durch das Gewicht des Dachs über Reibung erzeugte Rückankerungskraft war viel zu gering, um das kippende Mauerwerk rückzuankern. Wäre die Reibungskraft größer gewesen, hätte das Dachwerk versagt.

Das zur Ausführung freigegebene Konzept sah eine massive Versteifung des Dachwerks vor [Abb. 19]. Hierzu wurden zunächst alle geschädigten Balken erneuert oder verstärkt. Danach wurden entlang der Traufen und der Querwände Stahlbetonringanker eingebaut. Die eigentliche Verstärkung der Dachkonstruktion erfolgte durch zusätzliche Sperrholzplatten auf der Sparrenlage mit form- und kraftschlüssigen Verbindungen untereinander und zum aufgehenden Mauerwerk. Es entstand ein Falzwerk.

Sechs Jahre nach dem massiven Eingriff in die Lastabtragung zeigt die Raumschale erwartungsgemäß wieder kleine Risse. Mit Öffnungswerten von wenigen Zehntel Millimetern sind diese aber weder für den Putz noch für den Stuck relevant. Der Raum wird heute wieder als Festsaal für Konzerte, Vorträge und sonstige Feierlichkeiten genutzt [Abb. 20].

Die Klosterkirche St. Dionys in Schäftlarn

Die Klosterkirche St. Dionys in Schäftlarn wurde 1733 bis 1740 durch François de Cuvilliers d. Ä. erbaut und 1751 bis 1760 durch Johann Baptist Gunetzhainer vollendet. Baumeister der zweiten Bauphase war Johann Michael Fischer. Die Stuckierung und das Deckengemälde stammen von Johann Baptist Zimmermann. Von der an gleicher Stelle stehenden Vorgängerkirche blieb nur der Turm stehen, der Rest wurde vollständig rückgebaut. Die Gründung der neuen Klosterkirche galt als sehr schwierig: Es stehen weiche und setzungsempfindliche Böden an, die Schichten sind hängend, folgen also den alten Böschungen des Isarbetts. Die Fundamentierung folgte dem Geländeverlauf, im Osten entstanden dadurch umfangreiche Keller.

Das Bauwerk wurde in Ziegelmauerwerk errichtet, ebenso die Einwölbungen. Die Kirche entspricht dem Typus einer Wandpfeilerkirche. Die Gewölbe sind eine Abfolge von Tonnengewölben und Kuppeln, gegliedert durch Gurtbögen. Das Dachwerk kann als Kehlbalckendach eingestuft werden. Die Vertikallasten aus dem Dachwerk über dem Langhaus

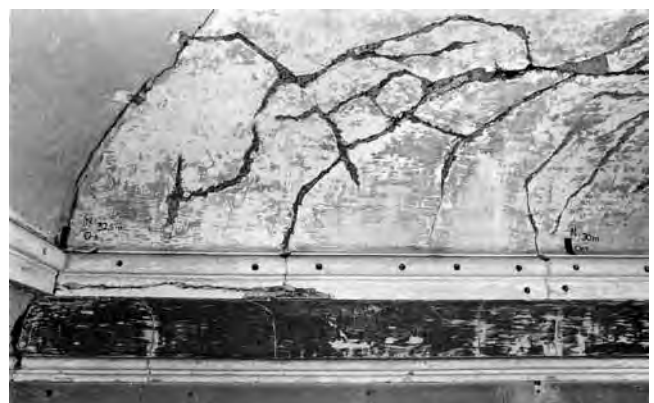


Abb. 16: München, Schloss Nymphenburg, Rückseite der ehem. Orangerie (Erdgeschoss) und des Hubertussaaes (Obergeschoss) im nördlichen Seitenflügel, provisorische Abstützung der Nordwand



Abb. 17: München, Schloss Nymphenburg, Blick nach Osten in den Hubertussaal nach Abschluss der statischen Maßnahmen und vor Beginn der Restaurierung der Raumschale

Abb. 18: München, Schloss Nymphenburg, Hohlkehle im Nord-Ost-Eck des Hubertussaaes, Zustand der Putze nach Ausbau der Kittingen und nach der mechanischen Sicherung der Stuckierungen



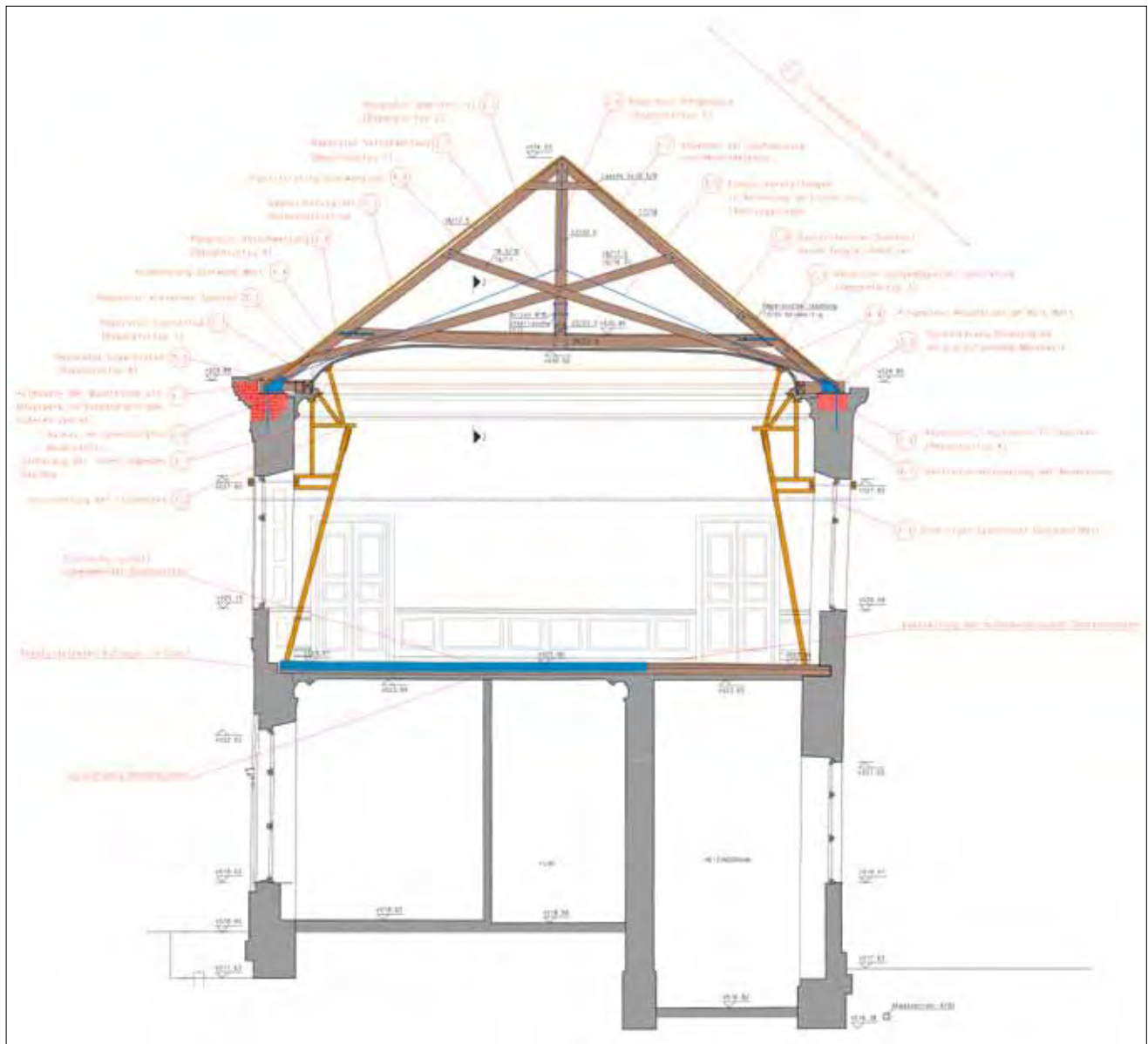


Abb. 19: München, Schloss Nymphenburg, Aufmaß Querschnitt, Blick nach Westen, Darstellung der statisch-konstruktiven Maßnahmen zur Wiederherstellung der Standsicherheit

werden weitgehend über Stützen und Sprengwerke auf der Innenseite der Wandpfeiler eingeleitet. Im Westen befindet sich der wohl noch der Vorgängerkirche zuzuordnende Glockenturm.

Im Sommer 2000 wurde die Kirche gesperrt. Ein Stück Stuck war aus dem Gewölbe des Chors heruntergefallen. So oder ähnlich fangen fast alle großen Instandsetzungen von Kirchen an. Ein eigentlich kleiner Anlass zeigt die Probleme eines ganzen Bauwerks, so auch in der Klosterkirche Schäftlarn. Zwar konnte durch den Einbau von Schutznetzen [Abb. 21] die Gefährdung der Kirchenbesucher kurzfristig ausgeschlossen werden, doch eine mittel- oder gar langfristige Lösung der Probleme war damit nicht möglich.

Umfangreiche Untersuchungen des Bauwerks zeigten zahlreiche Deformationen der Stuckierung, ausgeprägte Risse zwischen Gurtbögen und Gewölbekuppeln sowie zahlreiche Hohlstellen zwischen Putz und Mauerwerk [Abb. 22]. Das Rissbild auf der Gewölbeunterseite signalisierte ausge-

Abb. 20: München, Schloss Nymphenburg, Blick nach Westen in den Hubertussaal nach Abschluss der Maßnahmen



prägte Verformungen in den Übergängen der Gewölbekuppeln zu den Gurtbögen, deutlicher ausgeprägt in der Querschnittsrichtung. Freilegungen der entsprechenden Risse zeigten eine nahezu vollständige Ablösung des Gewölbemauerwerks von dem Mauerwerk der Gurtbögen [Abb. 23 und 24].

Das aufgehende Mauerwerk wies Verkippungen nach außen auf. Eine geodätische Vermessung der Außenwand zeigte sehr anschaulich die Deformation: Abweichungen von der Lotrechten um 9,4 cm auf der Nordseite und 7,9 cm auf der Südseite [Abb. 25]. Die größte Verformung war in Höhe der Gewölbeauflager vorhanden.

Die Dachwerke waren in den Kehlen nahezu vollständig zerstört. Im Bereich der Traufen waren einzelne Fußpunkte geschädigt. Statische Berechnungen zum Tragverhalten des Bauwerks ergaben für das Dachwerk keine großen Defizite. Um die Standsicherheit auf Dauer zu gewährleisten, war eine Reparatur der vorhandenen Konstruktionen vollkommen ausreichend. Nur über dem Chor musste ein zusätzliches Sprengwerk eingebaut werden.

Die statische Überprüfung des Bauwerks ergab jedoch auch ein großes Defizit: Das aufgehende Mauerwerk hatte keine ausreichende Steifigkeit, um den Horizontalschub der Gewölbe schadensfrei bis zum Dachwerk weiterzuleiten. Das von Gunetzhainer und Fischer errichtete Bauwerk war offensichtlich zu weich. Es hatte sich der Belastung aus dem Gewölbeschub entzogen und sich soweit verformt, dass die Hauptkuppel in der nördlichen und südlichen Auflagerzone durchgerissen war. Dem folgte eine Umlastung in die Längsachse.

Theoretische Überlegungen zum Tragverhalten einer Gewölbekuppel und eines Gurtbogens ergeben deutliche Hinweise auf unterschiedliches Verformungsverhalten: Während der Gurtbogen annähernd zweidimensional seine Lasten abträgt und bei einer horizontalen Auflagerverschiebung deutliche Bewegungen im Scheitel nach unten und in den Viertelpunkten nach oben zeigt, ergeben sich bei einer Auflagerverschiebung einer Gewölbekuppel durch das stark



Abb. 21: Schäftlarn, Klosterkirche, Blick in das Langhaus, Schutznetze mit einer Maschenweite von 5x5 cm, Verankerung der Netze mit Schwerlastdübel und umlaufenden Stahlseilen

räumliche Tragverhalten nur geringe vertikale Verformungen, jedoch ein verzweigtes Rissesystem im Randbereich. Bei einer gemeinsamen Auflagerverschiebung von Gurtbogen und Gewölbekuppel kommt es also zu Unverträglichkeiten der Verformungen zwischen Gurtbogen und Gewölbekuppel: Sie werden sich voneinander ablösen.

Zur Überprüfung wurden die Gewölbeuntersichten geodätisch erfasst und aus den Messpunkten ein Netz generiert. Über die Finite-Elemente-Methode nach Theorie 1. Ordnung konnte dann das Tragverhalten simuliert werden [Abb. 26]. Die in den statischen Berechnungen erkennbaren Zugbeanspruchungen korrelieren mit den vorhandenen Rissen und den gemessenen Deformationen. Die Standsicherheit der Gewölbe ist gegeben. Die Unverträglichkeit der Deformationen an den Übergängen von Gewölbekuppeln und Gurtbogen bzw. Tonnengewölbe führt zu lokalen Überlastungen der Putze und Stuckierungen: Die Verkehrssicherheit ist offensichtlich nicht mehr gegeben.

In den Jahren 2005 und 2006 wurden die Dachwerke vollständig instand gesetzt, das aufgehende Mauerwerk ver-

Abb. 22: Schäftlarn, Klosterkirche, Grundriss mit Darstellung der Gewölbeuntersichten, Kartierung der für die Beurteilung der Standsicherheit wesentlichen Schäden

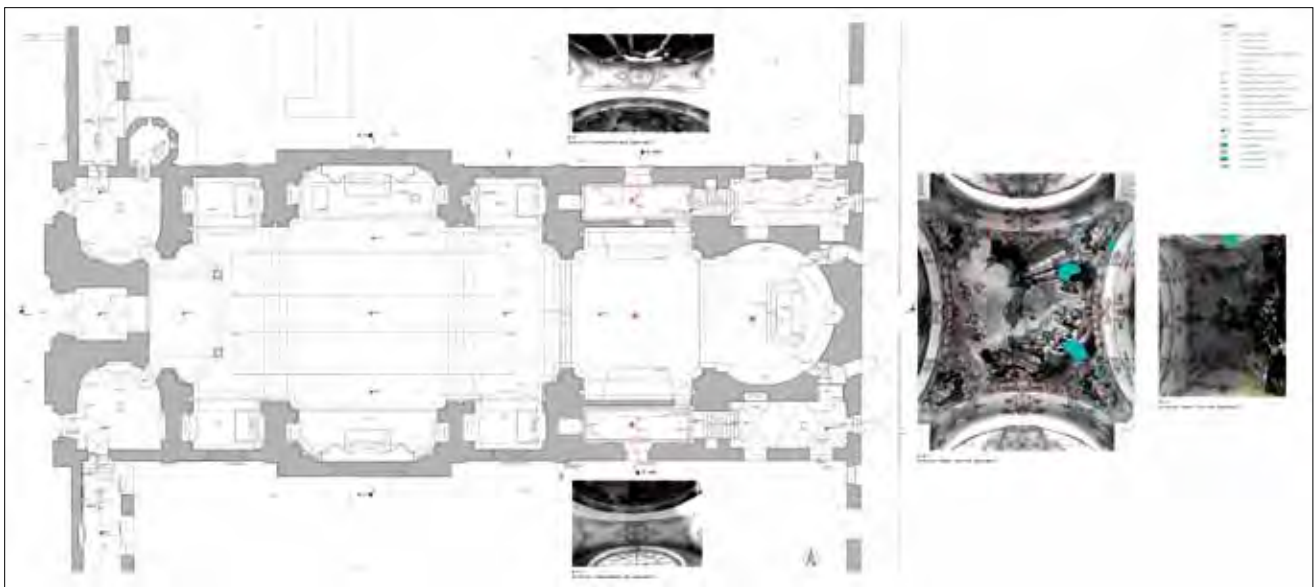




Abb. 23. Schäfte, Klosterkirche, Relativverformung zwischen mittlerer Gewölbekuppel (Hauptraum) und westlichem Gurtbogen



Abb. 24. Schäfte, Klosterkirche, Relativverformung zwischen östlicher Gewölbekuppel (Chor) und westlichem Gurtbogen

presst und vernadelt sowie die Gewölbe über zusätzliche Baukonstruktionen stabilisiert. Die seit der Erbauung vorhandene Bauwerksbewegung müsste somit gestoppt sein. Elastische Verformungen im Laufe des Jahresgangs und/oder Relaxationen des Materials werden jedoch zu weiteren, wenn auch geringen Rissen in den Übergangsstellen führen. Bei der Instandsetzung der Putze und Stuckierungen wurde systematisch unterschieden zwischen Rissen innerhalb der jeweiligen Konstruktion, also in Gewölbekuppen, in Tonnengewölben oder in Gurtbögen und Rissen in den Übergangsstellen zwischen den Konstruktionen. Im ersten Fall wurden die Risse geschlossen und die Hohlstellen gesichert, im letzten Fall wurden die Risse offen gelassen und nur soweit gesichert, dass bei weiteren Bewegungen kein Absturz zu befürchten war. Diese Risse bilden die notwendigen Bewegungsfugen.

Nachzutragen sei noch, dass trotz setzungsempfindlicher Baugrundsichten das Bauwerk nicht nachgegründet wurde. Die langsam ablaufenden Setzungen führen nach Einschätzung der Experten zu deutlich geringeren Folgeschäden, als dies bei einer Nachgründung systembedingt zu erwarten gewesen sein wäre. Das Bauwerk wird künftig regelmäßig geodätisch überwacht.

Das Galeriegebäude Herrenhausen in Hannover

Das Galeriegebäude Herrenhausen in Hannover wurde 1694 bis 1698 durch den Hofbaumeister J. P. Wachter erbaut. Die Stuckierung stammt von Dossa Grana und Pietro Rosso und wurde wohl 1695 ausgeführt. Die Ausstattung des Gebäudes geriet so prächtig, dass die zunächst geplante Nutzung als Orangerie aufgegeben wurde und das Bauwerk von Kurfürstin Sophie als Festsaal mit Privatgemächern genutzt wurde [Abb. 27 und 28]. Das Galeriegebäude wurde im 2. Weltkrieg von Bomben getroffen, jedoch nicht zerstört. Im Gegensatz zu dem schwer beschädigten Schloss unmittelbar nebenan wurde das Galeriegebäude nicht aufgegeben.

Durch die Kriegsschäden, aber auch durch große Schäden infolge eindringender Feuchtigkeit und nachfolgendem Pilzbefalls war die stuckierte Decke im Bereich des Mittelrisalits wohl um ca. 25 cm abgesackt. In den 1970er Jahren wurde ein umfangreicher Befall der Dachfußpunkte durch den Echten Hausschwamm festgestellt. In der sich daran anschließenden Instandsetzung wurden alle Sparrenfüße und die Zerrbalkenköpfe bis in den nicht mehr befallenen Bereich zurückgeschnitten und mit Stahlträgern beigelascht. Die form- und kraftschlüssige Verbindung zwischen Sparren und Zerrbalken wurde mit Beton hergestellt [Abb. 29]. Zur Gewährleistung der Regendichtigkeit der Schieferdeckung wurden alle Fugen innenseitig mit einem PU-Schaum geschlossen.

1997 wurde im Zuge einer routinemäßigen Überprüfung eine Lockerung der Stuckierung festgestellt. Die gesamte Flachdecke erhielt eine Absturzsicherung mittels einer darunter aufgehängten Sperrholzdecke. Dies konnte nur ein Provisorium sein, doch keine Lösung auf Dauer. Nun folgten umfangreiche Untersuchungen zur Ursache und Auswirkung. Die Decke hatte eine Dicke von 4 bis 7 cm. Das Bindemittel war Gips. Als Putzträger war Schilfrohr mit einem Draht von unten gefasst und mit Nägeln an den Latzen bzw. den Deckenbalken befestigt. Die Stuckbänder besaßen einzelne geschmiedete Nägel [Abb. 30 und 31]. Aus einer Restaurierungsphase in den 1970er Jahren stammten die zusätzlichen Verschraubungen und so genannten Kippdübel. Der Zustand der Drahtbindungen und der Nägel war Besorgnis erregend. Die Nägel hatten nur noch einen geringen Teil ihrer ursprünglichen Dicke, der Draht war vielfach durchgerostet. Mit einem Absturz der Decke war jederzeit zu rechnen.

Auf die Frage nach den Einflussgrößen auf die Decke ergaben sich mehrere Antworten:

- Die stuckierte Flachdecke hatte außer ihrem Eigengewicht nichts zu tragen, die Deckenbalken dienen fast ausschließlich der Lastabtragung aus dem Eigengewicht der stuckierten Flachdecke.
- Der Dachraum oberhalb der Flachdecke hat keine Wärmedämmung. Das Klima im Dachraum folgt im Wesent-

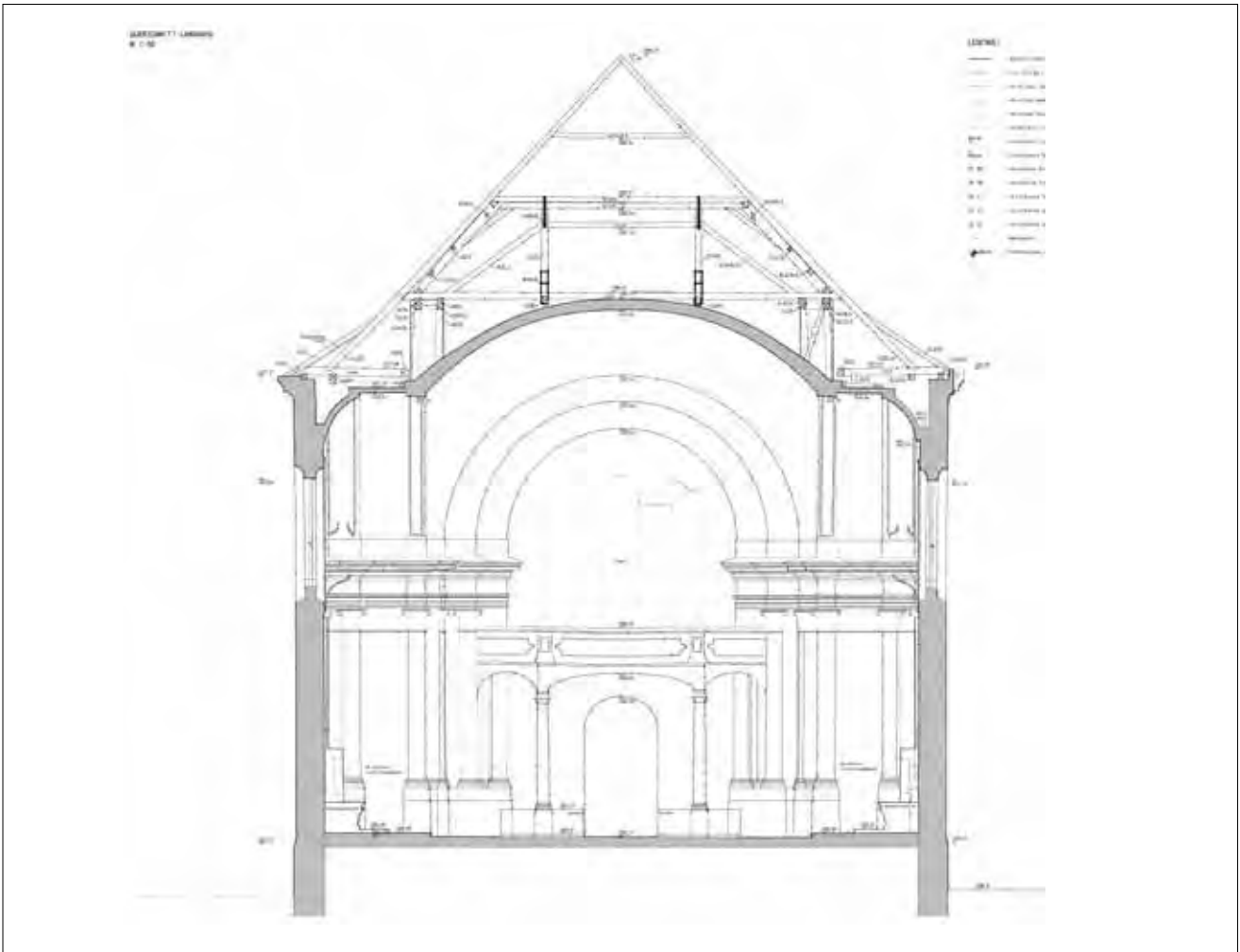


Abb. 25: Schäftlarn, Klosterkirche, Querschnitt Langhaus, mittlere Gewölbekuppel (Hauptraum), Blick nach Westen

Abb. 26: Schäftlarn, Klosterkirche, FEM-Berechnung des Kuppelgewölbes über dem Hauptraum, linear-elastisch, ohne Berücksichtigung der Risse, Darstellung der Haupttrandspannungen auf der Gewölbeunterseite: rot = Druck, blau = Zug

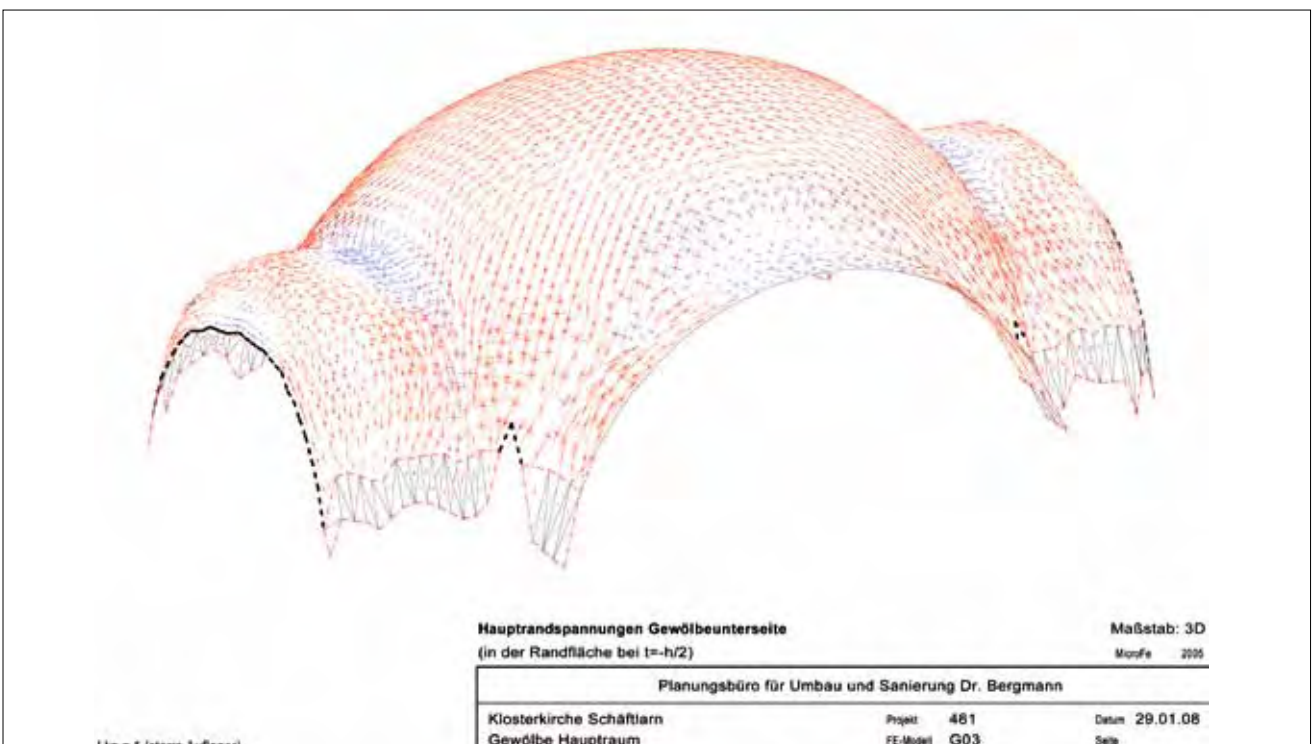




Abb. 27: Herrenhausen, Galeriegebäude, Gartenansicht, Zustand 2009, zehn Jahre nach der umfassenden Instandsetzung der Dachwerke und der Sicherung der stuckierten Flachdecke



Abb. 28: Herrenhausen, Galeriegebäude, Innenansicht, Zustand 2000, unmittelbar nach Abschluss der Instandsetzung

lichen dem Außenklima. Durch die intensive Nutzung des Saales für Veranstaltungen kommt es zu einem sehr großen Kondensatanfall in der Flachdecke.

- Die stuckierte Flachdecke wird über einen Überzug und Hängesäulen im Dachwerk aufgehängt. Durch die Feuerwerkswettbewerbe in den Herrenhäuser Gärten kommt es zu erheblichen dynamischen Beanspruchungen der Dachwerke und der Decke.
- Die Dachdeckung ist undicht, daher wird die Flachdecke durchfeuchtet.

Der drohende Absturz der stuckierten Flachdecke hatte offensichtlich mehrere Ursachen: Lang anhaltende Durchfeuchtungen von oben, aber auch von unten hatten die Drähte und Nägel durch Korrosion zerstört; Bomben, aber auch der Echte Hausschwamm haben die Dachwerke nachhaltig geschädigt; dynamische Belastungen mit überproportionalen Schwingungen haben die Lebensdauer der verwendeten Materialien signifikant reduziert.

Die statische Analyse ergab für die Dachwerke keine wesentlichen Defizite. Auch die Deckenbalken waren ausreichend dimensioniert. Die eigentliche Decke mit ihren Rohrmatten, Drähten, Nägeln und Zwischenlattungen jedoch hatte keine Tragreserven. Sie stand offensichtlich unmittelbar vor einem Einsturz.

Alle Stuckierungen und Putze wurden vollflächig mechanisch gesichert. Dabei wurde ein neues federndes Auflager entwickelt [Abb. 32]. Die Federn erhielten eine degressive Federkennlinie: Bei geringer Änderung der Kräfte konnten große Federwege genutzt werden. Alte und neue Aufhängung wirken miteinander. Versagt die Drahtaufhängung, kann die federnde Aufhängung die Decke halten. Es wurden zwei Arten von Aufhängungen entwickelt und eingebaut [Abb. 33]:

Typ A: direkte Verankerung des Stuckprofils durch die Decke an die Deckenbalken. Hierbei wirkt das Stuckprofil als Lastverteiler. Zunächst wurde der Stuck durchbohrt, der untere Teil der Bohrung erweitert und eine Gewindestange M8 mit einer Unterlegscheibe und Mutter eingebaut. Danach wurde das Stuckprofil wieder geschlos-

sen, die Aufhängung montiert und provisorisch angehängt.

Typ B: Verankerung der Putze über von oben eingemörtelte Gewindestangen M6. Hierzu wurde der Putz von oben bis zur Rohrmatte aufgebohrt: Durchmesser 30 mm, danach wurde eine Gewindestange mit einer so genannten Rampamuffe eingemörtelt. Die Rampamuffe dient der Vergrößerung der Lasteinleitungsfläche in den Verankerungsmörtel. Als Verankerungsmörtel wurde ein mit einem Acrylat modifizierter Gips-Mörtel verwendet. Zuvor wurden die Oberflächen des Altputzes mit einem Acrylat vorbehandelt. In Ausnahmefällen, wenn der Rücklagenputz sehr dünn war, erfolgte die Verankerung mit einem Epoxidharz. Zum Typ B zählte auch eine direkte Verschraubung der Gewindestangen in die Spanten der Hohlkehle.

Die Aktivierung der Aufhängungen erfolgte in mehreren Schritten bis zu einer Umlastung von ca. 60% der zu erwartenden Last. Eingebaut wurden 752 Aufhängungen vom Typ A und 1257 Aufhängungen vom Typ B. Nach zehn Jahren wurden alle Aufhängungen detailliert überprüft und einzelne Aufhängungen repariert. Die Schadensquote über einen Zeitraum von zehn Jahren betrug 0,75 %.

Dynamische Messungen des Dachwerks und der Flachdecke zeigten deutliche Überschreitungen der für Baudenkmäler noch schadensfrei zu ertragenden Erschütterungen [Abb. 34a]. Die Analyse ergab sowohl eine sinusförmige Schwingung über die gesamte Spannweite der Flachdecke mit einer Frequenz etwa 11 Hz als auch für die halbe Spannweite [Abb. 34b]. Feuerwerkswettbewerbe können nicht abgesagt werden, also wurde das Schwingungsverhalten der Flachdecke angepasst: Zwei neue Überzüge in den Viertelpunkten der Decke versteifen die Balkenlage untereinander. Schwingungsdämpfer zwischen Mauerwerk und Flachdecke [Abb. 35] reduzieren die Amplituden der Schwingungen. Inzwischen beträgt die Beanspruchung der Decke bei einem Feuerwerk nur noch ca. 40% [Abb. 34c].

Zur Vermeidung von Kondensat in der Flachdecke wurde das Klima im Dachraum dem Klima im Saal angeglichen: Die alten Lüftungsöffnungen in der Flachdecke wurden wieder geöffnet, damit ist ein Luftaustausch möglich. Die

Dachhaut erhielt eine umfangreiche Wärmedämmung zwischen den Sparren und einer darunter liegende Diffusionssperre. Damit können die Lufttemperaturen im Dachraum bis auf zwei Grad an den Saal angeglichen werden. Steigt die Luftfeuchtigkeit im Saal um 10% gegenüber dem Dachraum, wird der Dachraum über die wiederhergestellten Kamine zwangsentlüftet und die Luft kann aus dem Saal in den Dachraum nachströmen. Die Erfahrungen der letzten zehn Jahre zeigen, dass diese Steuerung der Luftfeuchte nur bei Großveranstaltungen erforderlich wird, bei kleineren Veranstaltungen gleicht das Gebäude das Klima von alleine aus.

Für das Galeriegebäude wurde ein Wartungskonzept erarbeitet. Alle Funktionen werden regelmäßig kontrolliert.

Das Treppenhaus in der Würzburger Residenz

Das Treppenhaus in der Würzburger Residenz wurde 1749 durch Balthasar Neumann erbaut und von 1750 bis 1753 durch Giovanni Battista Tiepolo ausgemalt [Abb. 36].

Im Vorfeld der umfangreichen Restaurierung in den Jahren 2005 bis 2009 sollte von ingenieurtechnischer Seite das Gewölbe überprüft und eine Gefährdung der Putze hinsichtlich statisch relevanter Veränderungen beurteilt werden.

Das Gewölbe überspannt das gesamte Treppenhaus. Das Gewölbemauerwerk besteht aus behauenen Tuffquadern und Kalkmörtel mit auf der Oberseite ausgebildeten Rippen in Form eines Spantengewölbes [Abb. 37]. Musste in dem Auflagermauerwerk der Wände eine Öffnung überbrückt werden, so findet sich im Mauerwerk des Gewölbes ein entsprechender Entlastungsbogen. Das Mauerwerk der beiden Gebäudequerwände war bauzeitlich verschludert. Das bauzeitliche Dachwerk fiel dem 2. Weltkrieg zum Opfer, wie so vieles andere in der Residenz. Das Gewölbe über dem Treppenhaus stürzte jedoch nicht ein. Ein Notdach verhinderte danach größere Schäden durch eindringende Feuchtigkeit.

Für die statische Analyse standen ein vollständiges Aufmaß des Treppenraums und die diskreten Koordinaten der Gewölbeuntersicht zur Verfügung [Abb. 38]. Aus den Koordinaten wurde ein Netz generiert [Abb. 39] und dieses dann für eine statische Berechnung mittels Finite-Elemente-Methode nach Theorie 1. Ordnung genutzt. Als Werkstoff-Kennlinie diente ein linear-elastisches Verhalten. Abb. 40 bis 42 zeigen die Haupttrandspannungen auf der Gewölbeoberseite und -unterseite sowie die zugehörigen Verformungen. Zur Überprüfung dieser Ergebnisse wurde das Gewölbe auch in einzelnen Querschnitten analysiert, diesmal mit einer nicht-linear-elastischen Werkstoffkennlinie und nach Theorie 2. Ordnung. Beide Rechenergebnisse waren identisch. Das Gewölbe wird bis auf geringe Bereiche fast ausschließlich durch Druckkräfte beansprucht. Damit entspricht die Formgebung des gesamten Gewölbes über dem Treppenhaus der Würzburger Residenz fast an jeder Stelle dem Ideal eines Gewölbes, also der Form, bei der die geringsten Biegebeanspruchungen auftreten.

Für die anstehende Restaurierung ergaben sich aus statischer Sicht keine Hinweise auf eine Gefährdung der Putze.

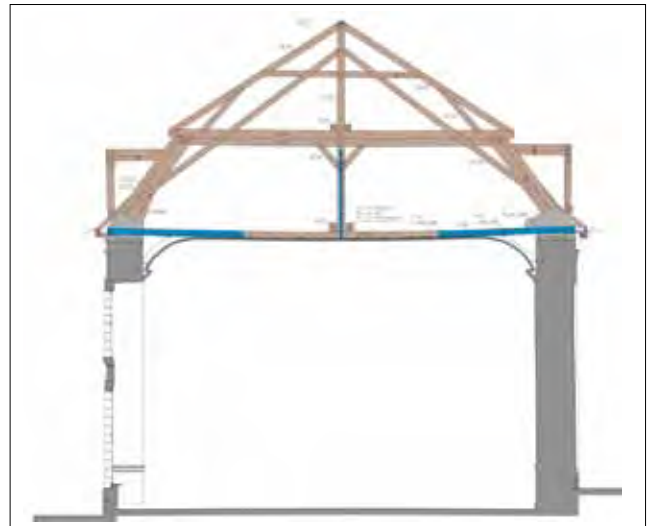


Abb. 29: Herrenhausen, Galeriegebäude, Querschnitt des Zustandes bis 1997

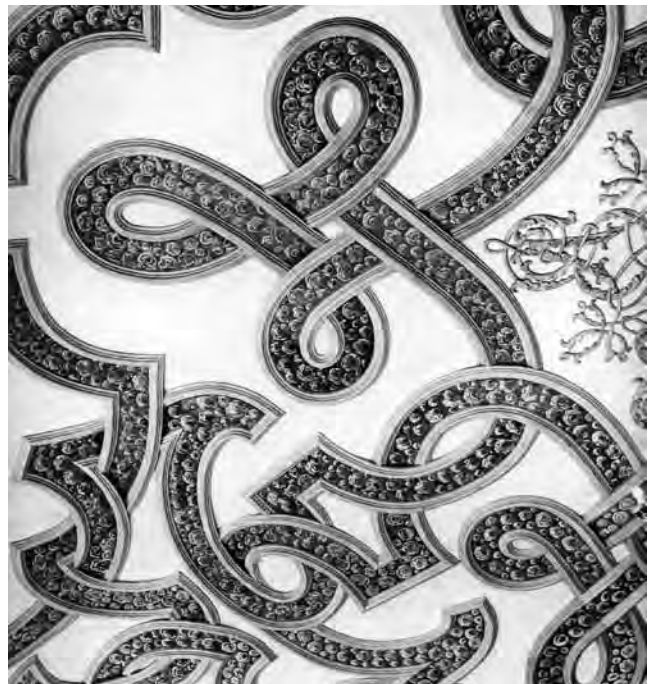


Abb. 30: Herrenhausen, Galeriegebäude, Deckenuntersicht, Zustand vor der Zerstörung im 2. Weltkrieg

Abb. 31: Herrenhausen, Galeriegebäude, Reststück bei der Wiederherstellung nach dem 2. Weltkrieg



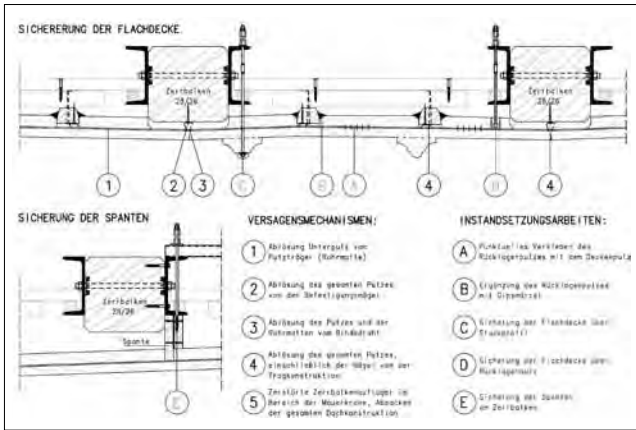


Abb. 32: Herrenhausen, Galeriegebäude, Konzept zur elastischen Sicherung der Flachdecke



Abb. 33: Herrenhausen, Galeriegebäude, ausgeführte Feder-Sicherung, links Typ A einer Verankerung im Stuckprofil, rechts Typ B einer Verankerung in der Putzschicht mittels kunststoff-modifiziertem Gips-Mörtel

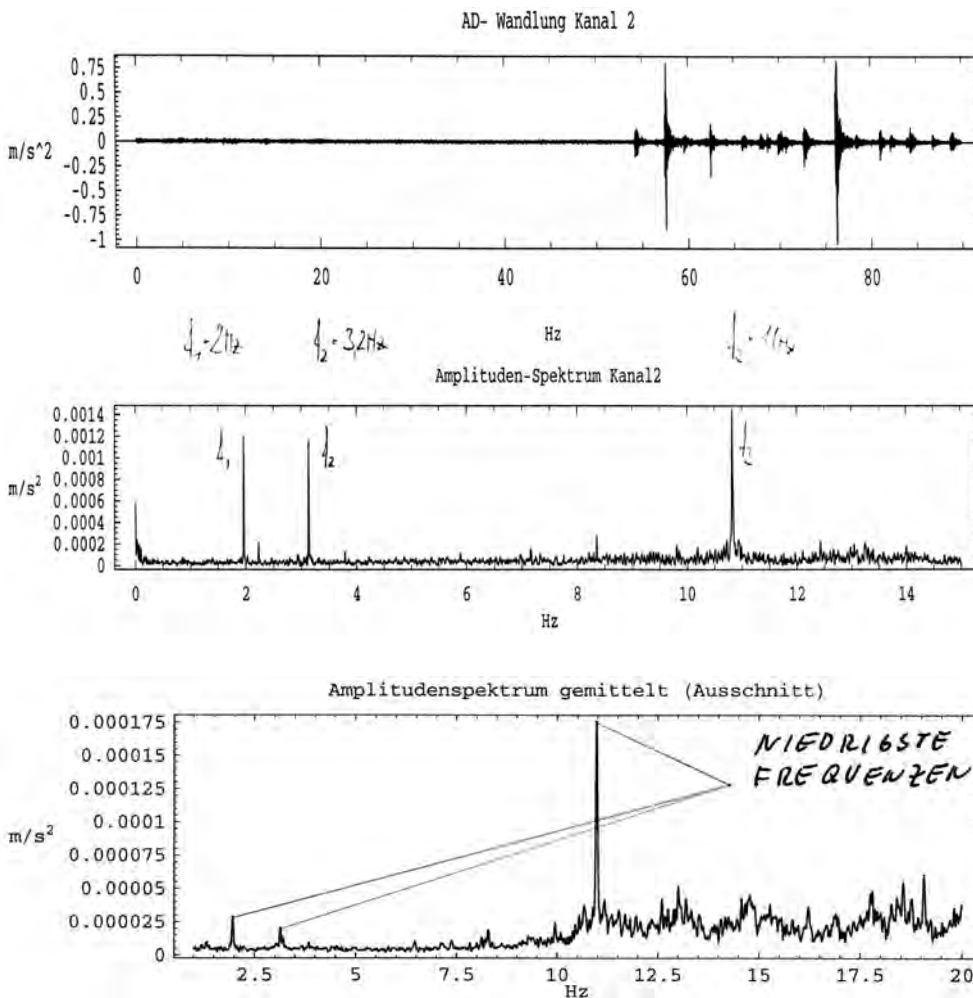


Abb. 34a. Herrenhausen, Galeriegebäude, Beschleunigung der Flachdecke bei einer Erschütterung des Bauwerks durch ein Feuerwerk; maximale Beschleunigung etwa $0,8 m/s^2$

Abb. 34b. Herrenhausen, Galeriegebäude, Analyse der Beschleunigungswerte hinsichtlich ihrer Frequenzen vor der Instandsetzung: f_3 mit 11 Hz entspricht der Schwingung der Deckenbalkenlage über die halbe Spannweite, f_2 mit 2 Hz steht für eine Schwingung über die gesamte Spannweite, f_3 mit 3,2 Hz dürfte eine gekoppelte Schwingung von Deckenbalkenlage und Aufhängung an den Kehlbalken charakterisieren.

Abb. 34c: Herrenhausen, Galeriegebäude, Analyse der Beschleunigungswerte hinsichtlich ihrer Frequenzen für den Zustand der Flachdecke nach der Instandsetzung: Die Veränderung ist auf die Bedämpfung der langwelligen Schwingformen und auf die Versteifung durch den neuen querverteilenden Überzug zurückzuführen.



Abb. 35: Herrenhausen, Galeriegebäude, Blick nach Norden in den Dachraum, Zustand 2009



Abb. 37: Würzburg, Residenz, Draufsicht auf das Gewölbe über dem Treppenhaus; die eiserne Verankerung gehört zu den Kreuzstreben der Dachbinder des im 2. Weltkrieg zerstörten Dachwerks.



Abb. 36: Würzburg, Residenz, Treppenhaus von Balthasar Neumann

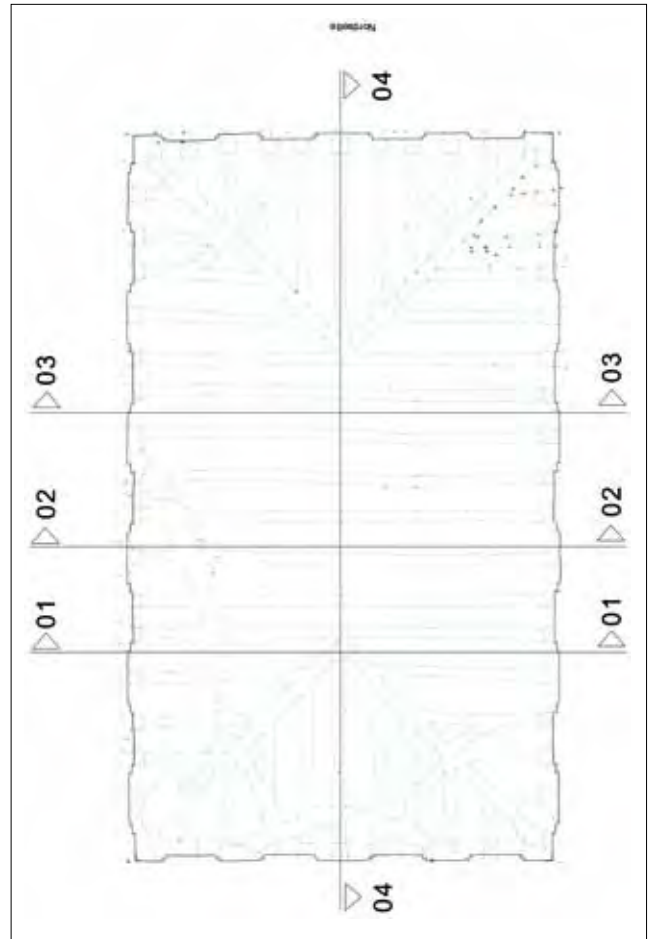


Abb. 38: Würzburg, Residenz, geodätisches Aufmaß der Gewölbeoberseite

Epilog

Die statischen Fragen zum Tragverhalten räumlicher Gewölbe wurden 1735 gelöst und publiziert. Der Konstrukteur des Gewölbes über dem Treppenhaus in der Würzburger Resi-

denz war Militär-Ingenieur. Man kann davon ausgehen, dass er dieses Wissen hatte und möglicherweise auch die Veröffentlichung von 1735 kannte.

Es war Balthasar Neumann.

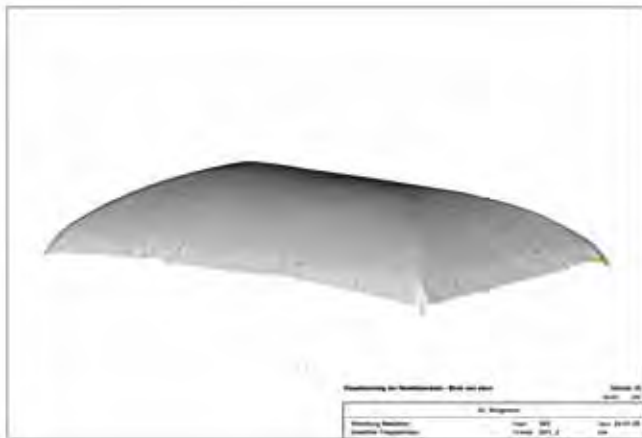


Abb. 39: Würzburg, Residenz, geodätisches Aufmaß der Gewölbeunterseite, daraus generiert das Netz für die weiterführenden statischen Berechnungen

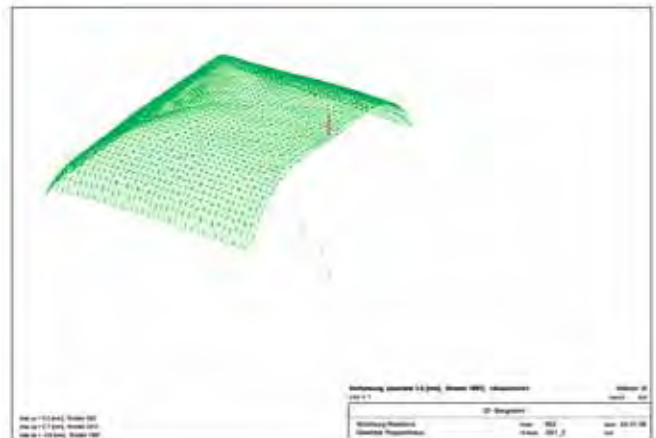


Abb. 40: Würzburg, Residenz, Verformung des Gewölbes unter Eigengewicht

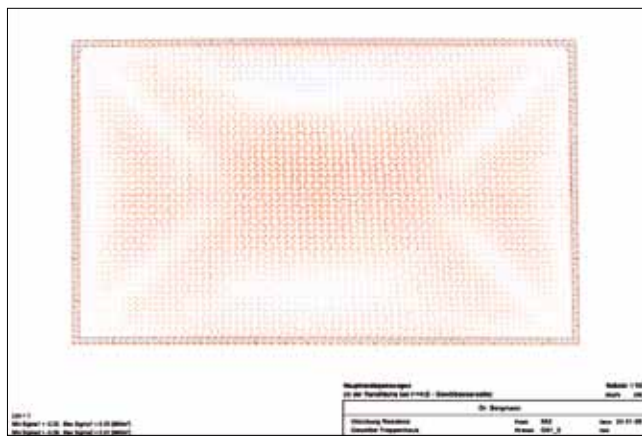


Abb. 41: Würzburg, Residenz, FEM-Berechnung des Gewölbes, linear-elastisch, Darstellung der Haupttrandspannungen auf der Gewölbeoberseite: rot = Druck, blau = Zug

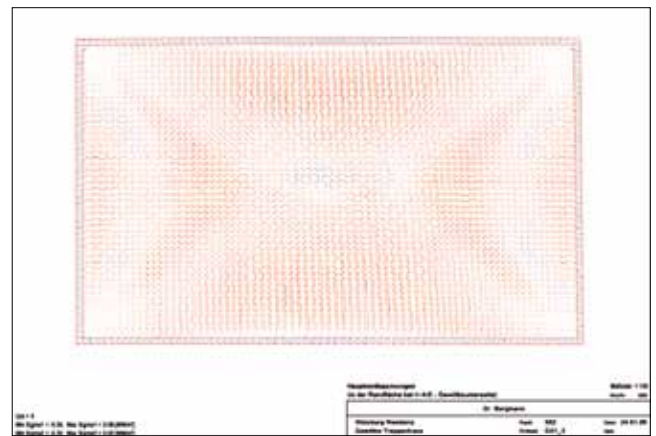


Abb. 42: Würzburg, Residenz, FEM-Berechnung des Gewölbes, linear-elastisch, Darstellung der Haupttrandspannungen auf der Gewölbeunterseite: rot = Druck, blau = Zug

Abbildungsnachweis

Abb. 5, 6: Labor Dr. Hans Ettl & Dr. Horst Schuh, Imhofstraße 3, 80805 München
 Abb. 13, 15, 31: Restaurierungswerkstätten Wiegerling, Erlenstraße 12, 83646 Bad Tölz/Gaissach
 Abb. 18: Firma Preis & Preis oHG, Werkstätten für Restaurierung, Eglwanger Straße 1, 92331 Parsberg
 Abb. 20, 36: Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg 1, 80638 München

Abb. 28: Herr Tobias Trapp, Fotodesign, Bürgerstraße 39, 26123 Oldenburg
 Abb. 30: Niedersächs. Landesamt für Denkmalpflege, Scharnhorststraße 1, 30175 Hannover
 Abb. 38: Ingenieurbüro Grindel, An der Aspel 29, 97359 Schwarzach-Gerlachshausen
 Alle anderen: Büro Bergmann GmbH, Derbystraße 10, 85276 Pfaffenhofen/Ilm

Klaus Häfner und Fabian Schorer

Die Stuckdecken der Renaissanceschlösser von Neuburg/Donau und Höchstädt/Donau – ein technologischer Vergleich

Nach der Wiederentdeckung der Domus Aurea in Rom mit ihren prächtigen Wandmalereien und Stuckdekorationen bestimmten die dort gefundenen Formen die Stilentwicklung in Europa. Mit der weiten Verbreitung des neuen Stils zogen die Architekten bereits um 1560 Stuck und Fresko dem bemalten Holz als Deckengestaltung vor.¹ Wenige historische Gebäude, wie zum Beispiel die Stadtresidenz von Ludwig X. in Landshut und auch die neue Residenz von Neuburg an der Donau, demonstrieren, dass spätestens zur Mitte des 16. Jahrhunderts die italienische Formensprache nach Deutschland gebracht worden war und hier weiterverbreitet wurde. Entsprechend mussten auch beim Schlossneubau von Höchstädt an der Donau, ca. 50 Jahre nach der Fertigstellung in Neuburg, Kassettendecken aus Stuck eingebaut werden. Einfache Balkendecken mit verputzten Zwischenflächen genügten den fürstlichen Ansprüchen an eine standesgemäße Dekoration nicht mehr.

So sehr sich die reich gestalteten Stuckkassettendecken von Neuburg und Höchstädt in ihrer Form aufeinander beziehen, so unterscheiden sie sich gleichzeitig markant in ihrer technischen Ausführung. Mit der Weiterverbreitung der neuen Stuckgestaltungen wurden offensichtlich auch die Herstellungstechniken verändert und angepasst. Beide Schlösser sind der so genannten „Jungen Pfalz“ zugehörig, dem neu eingerichteten Fürstentum Pfalz-Neuburg. Das Herrschaftsgebiet wurde als Folge des Landshuter Erbfolgekrieges (1503–1505) für die Pfalzgrafen Ottheinrich und Philip, die Enkel Herzog Georg des Reichen, eingerichtet.

Im Folgenden sollen die Stuckdekorationen der beiden Schlösser mit ihren technischen Besonderheiten dargestellt werden.

Schloss Neuburg an der Donau

Pfalzgraf Ottheinrich, der auf Reisen die Welt klassisch gebildeter Kreise an den Renaissancehöfen von Padua und Venedig kennen gelernt hatte,² begann ab 1527 mit dem Aus- und Umbau der spätmittelalterlichen Schlossanlage. Nach der Errichtung des Süd- und Nordflügels wurde 1537 der Westflügel, der so genannte Ottheinrichsbau errichtet (1538 Jahreszahl über dem Portal zur Kapelle, 1545 Jahreszahl aus Stuck in der Hofdurchfahrt).³ Hier befinden sich die Kapelle und die Tordurchfahrt, deren Stuckdekorationen eindeutige Merkmale der italienischen Renaissance aufweisen.⁴

Als Ottheinrich 1556 die Kurfürstenwürde von seinem Onkel Friedrich II. erbt, zieht er als Kurfürst von der Pfalz nach Heidelberg und beginnt dort 1556, den Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses zu errichten. 1559 stirbt Ottheinrich in Heidelberg.⁵ Seinen Neuburger Besitz hatte er bereits 1555/57 an Pfalzgraf Wolfgang (1526–1569) aus der

Wittelsbacher Linie Pfalz-Zweibrücken übergeben. Unter Pfalzgraf Wolfgang wurde der von Ottheinrich begonnene Neuburger Schlossbau zu Ende geführt.⁶

Wand und Stuckgewölbe in der Durchfahrt von Schloss Neuburg/Donau

Die Durchfahrt im „Ottheinrichsbau“ führt, als einziger befahrbarer Zugang, von der Westseite des Schlosses in den Innenhof. Von der Nordwand der tonnengewölbten Zufahrt führt ein Portal mit Jahreszahl 1538 in die Schlosskapelle. Die Durchfahrt ist im Bodenniveau kaum verändert und mit Halbsäulen aus Rotmarmor und Gurtbögen in fünf Joche unterteilt. Die Halbsäulen mit ihren Basen und Kapitellen tragen ein durchlaufendes Gebälk aus verziertem Kalkstein. Die Putzflächen zwischen den Säulen sind an der Oberfläche stark verdichtet und standen zur Erbauungszeit mit einer dünnen weißen Schlämme im Kontrast zu den roten Halbsäulen. Den unteren Wandabschluss bildete ein inzwischen ersetzter Sockel aus vermutlich rotem oder hellem Kalkstein.

Das Tonnengewölbe der Toreinfahrt nimmt mit seinen Gurtbögen den Rhythmus der fünfjochigen Wandgliederung auf, und die daraus entstandenen Gewölbeflächen werden von tiefen Kassetten in der Form von ganzen und halben Achtecken sowie Quadraten ausgefüllt. Beeindruckend erscheint hier der variantenreich stuckierte Gewölbeansatz, der, von Joch zu Joch unterschiedlich, mit stets neuen Modelformen geschmückt wurde [Abb. 1]. Auf den Binnenflächen der formbestimmenden achteckigen Kassetten der Tonnenwölbung sind Medaillons mit Kopfporträts von Imperatoren und Kriegern aus Keramik und Stuck angebracht. Auf der Scheitelhöhe, in der Mitte der Durchfahrt, findet sich ein Porträt Ottheinrichs. Die Innenflächen der quadratischen Kassetten zeigen flach reliefierte Tierbilder aus Stuck. Auf den Kassettenstegen vereint sich eine Vielfalt von Band- und Spangenornamenten, kombiniert mit tierischen und floralen Formen, und auch hier wechseln die Formen jochweise. Die Schnittpunkte der Kassettenstege werden von Stuckrosetten markiert.

Durchfahrt von Schloss Neuburg, technischer Aufbau von Wand und Gewölbe

Wand⁷

Das Mauerwerk der Wände besteht aus gebrochenen Kalksteinen mit vereinzelt Ziegeln unterschiedlicher Formate oder wenigen Sandsteinen, vermauert mit einem weißen bis grauen Mörtel, der entlang der Wandoberfläche abgezogen wurde. Der Mauermörtel mit sortiertem Zuschlag ist von

kleinen weißen Kalkstückchen durchsetzt. Der Sockel aus Zement stammt aus der Zeit vor 1939 und scheint, dem Befund zufolge, die Form eines vorherigen Wandsockels wieder aufgenommen zu haben. Der stark geglättete Wandverputz ist ca. 2–3 cm stark und besteht aus weißem und grauem Zuschlag mit Korngrößen bis ca. 8 mm.

*Gewölbe mit Kassettierung*⁸

Das Tonnengewölbe der Tordurchfahrt mit seinen Gurtbögen, den Kassettengiebeln und der Tonnenwölbung ist ineinandergreifend mit Ziegeln gemauert und anschließend mit Putz und Stuck überdeckt worden. Am Heidelberger Schloss steht diese Bauweise allerdings noch gut einsehbar. Im Vestibül des Heidelberger „Ottheinrichsbau“, gewährt das einzig noch erhaltene Renaissancegewölbe von ca. 1556, dessen Stuckoberfläche beim Schlossbrand von 1764 zerstört wurde, einen Einblick in die damalige Mauertechnik [Abb. 2]. Es handelt sich um eine Mauertechnik, die in Italien bereits am Ende des 15. Jahrhunderts üblich war⁹ und als sehr aufwändig bezeichnet werden muss, denn Einwölbungen dieser Art können nur auf einem Lehrgerüst mit den passenden Konterformen für die Kassetten ausgeführt werden.

Am Gewölbe der Neuburger Durchfahrt erfolgte der Stuckauftrag auf das Ziegelmauerwerk mit einem ca. 1 cm dicken Grundputz, der mit einem darüber liegenden Deckputz die gezogene Form der Kassettengiebel bildet. Kleinere Unregelmäßigkeiten im Formverlauf lassen darauf schließen, dass die Gurtbögen oder Kassettengiebel vor allem in den geschwungenen Wölbungsbereichen freihand mit Schablonen gezogen wurden.

Laut Analyse besteht der Kalkstuck aus einer Kalkputzmasse mit sehr wenig Sandzuschlag und Gipsanteilen (Mischungsverhältnis Kalk/Gips ca. 4:1). Es wurden keine Haar- oder Faserzusätze als Armierung gefunden.¹⁰ Nach dem Ziehen der Stege und der Herstellung der Kassetten in ihrer Rohform wurden in den vertieften Binnenflächen der Kassetten aus Gips¹¹ gegossene Reliefplatten mit feinkörniger weißer Stuckmasse verklebt, teilweise aber auch zusätzlich genagelt. Quadratische Kassettflächen erhielten Reliefplatten mit Tierdarstellungen, während in den Trapez- und Achteckflächen Porträtköpfe aus Keramik und Gips befestigt wurden, die später noch näher beschrieben werden sollen [Abb. 3]. Die Flanken der Kassettengiebel sind mit einer dreiteiligen Dekoration aus zwei Perlstäben und

mittig angebrachtem Eierstab geschmückt. Die Anfertigung erfolgte als Modelstuck mit feiner Stuckmasse, dabei wird das Ornament aus Formen direkt an die Stuckoberflächen gedrückt¹² und angeklebt. Die üblichen Rapporte konnten dabei nur selten festgestellt werden; sie liegen unter dicken Tüncheschichten verborgen. Auf die Flanken der Gurtbögen wurden kleine Kopfporträts als Platten mit Stuckmasse versetzt. Auf den Stegflächen der Kassetten und Gurtbögen sind in regelmäßigen Abständen kleine Reliefplatten mit Tiermotiven (Löwen, Schwäne etc.) eingefügt, die dazwischenliegenden Flächen zeigen üppigen Modelstuck mit unterschiedlichsten Spangennativen. Einige dieser Spangennative lassen sich auch in der Landshuter Residenz nachweisen und unterstützen die Hinweise, dass die Stuckateure von Neuburg und Landshut entweder identisch waren oder zumindest in engem Austausch zueinander gestanden haben müssen [Abb. 4].

Damit lässt sich zwar die stilistische Nähe zwischen den Dekorationen des Italienischen Baus in Landshut und Neuburg aufzeigen,¹³ allerdings ist es bis jetzt noch nicht gelungen, die Verwendung der gleichen Modellformen nachzuweisen, denn in Neuburg hat das entsprechende Spangennativ eine Breite von ca. 10,5 cm und ist damit wesentlich schmaler als das gleiche Motiv in Landshut. Nicht unerwähnt bleiben soll auch die unterschiedliche Gestaltung der Ecksituationen auf den Verzweigungen der Kassettengiebel. Während sich in Landshut die aufeinander stoßenden Spangen sehr elegant zu einem komplizierten dreipassähnlichen Ornament vereinen, werden diese Punkte in Neuburg sehr pragmatisch gelöst. Dort vermeidet man heikle Übergänge, indem man einfach gegossene Stuckrosetten auf die Eckpunkte setzt [Abb. 5].

Wie bereits berichtet, sind in der Neuburger Durchfahrt insgesamt 45 Porträts angebracht, die als Krieger und Imperatoren gedeutet werden.¹⁴ Davon sind lediglich 15 Porträts als runde Medaillonplatten gearbeitet, die restlichen 20 Porträts sind als einfache Kopfreiefs gestaltet. Alle Köpfe sind mit Blickrichtung nach Westen, also zum Toreingang montiert. Die Montage erfolgte mit Putz und Nagelbefestigung. Bei der Untersuchung der Porträts stellte sich heraus, dass die südliche und mittlere Reihe aus Keramik hergestellt und die Porträts der nördlichen Reihe aus Gips gegossen wurden. Anfänglich gab es keine plausible Erklärung für den Materialwechsel, bis die damals zuständige Arbeitsgemein-

Abb. 1: Hofdurchfahrt Neuburg, Gewölbeabwicklung



schaft Gross, Schuhwerk und Schorer begann, den rätselhaften Befund mit der Anbringung über Kopf in Verbindung zu bringen. Damit im Gewölbe der Durchfahrt eine einheitliche Blickrichtung der Köpfe erreicht werden konnte, mussten in der nördlichen Reihe seitenverkehrte Köpfe angebracht werden. Es ist anzunehmen, dass dies dem Planer nicht bewusst war und ursprünglich alle Köpfe mit gleicher Blickrichtung in Keramik geformt wurden. Beim Anbringen der Köpfe zeigte sich dann der Planungsfehler, weshalb für die Nordseite seitenverkehrte Köpfe produziert werden mussten und mit geringem Aufwand aus Gips gegossen wurden. Obwohl alle Köpfe individuell gestaltet sind, zeigt sich bei genauer Betrachtung, dass das Grundmodell für alle 15 Köpfe der Nordseite auf eine Gussform zurückgeht, einen Imperatorenkopf mit Lorbeerkranz im Haar und auf runder Rücklagenplatte. Alle „Zutaten“ wie Bärte, Kronen etc. wurden nachträglich mit Stuckmasse verändert. Der Kopf IV.D.3 am Gewölbe der Durchfahrt zeigt den „Mutterguss“ fast unverändert [Abb. 6]. In den großen Feldern wurden die Köpfe mit der runden Rücklagenplatte versetzt, für die zehn kleinen Felder der nördlichen Reihe wurden die Köpfe aus der Rücklagenplatte ausgeschnitten und versetzt. Man befestigte diese Abgüsse, entsprechend den Köpfen aus gebranntem Ton, mit je einem oder zwei großen Nägeln am Tonnengewölbe. Die Überarbeitung der Abgüsse mit Anstragsmasse aus Gips, Sand und Kalk fand vor Ort am Gewölbe statt, zum Teil sind die Befestigungsnägel von der Anstragsmasse überdeckt. Es entstanden so sehr individuelle Darstellungen mit Helmen, Hüten, Mützen und Bärten. Einem Kopf wurden sogar zwei Kröpfe angetragen, einer ist bereits abgefallen.¹⁵ Zur besseren Haftung der Applikationen wurde die Gussoberfläche je nach Bedarf aufgekratzt.

Die Herstellung der Keramikköpfe lief ähnlich ab wie die der aus Gips geformten. Aus einem Modell mit runder Rücklagenplatte wurde ein Imperatorenkopf mit Lorbeerkranz im Haar aus Ton abgeformt. Dieser noch weiche Abdruck wurde dann individuell überformt und verändert. Der Gesichtsausdruck erhielt durch Ziehen und Stauchen der weichen Tonmasse an Nase und Mund individuelle Züge, wobei die Augen, Nasenwurzeln und Augenbrauen kaum verändert wurden. Krone, Helme, Mützen, Bärte und Haare wurden aufmodelliert. Neun Köpfe aus Terrakotta wurden mit runden Rücklagenplatten hergestellt, während die übrigen 20 Tonköpfe in noch feuchtem Zustand aus der runden Rücklagenplatte ausgeschnitten wurden [Abb. 7].

Eine Sonderstellung nimmt der Kopf in der Mitte der Hofdurchfahrt ein. Es ist die Darstellung des Bauherrn Pfalzgraf Ottheinrich. Untypischerweise ist das Abbild deutlich kleiner als die anderen Porträtköpfe, wahrscheinlich wurde eine schon vorhandene Gussform auch für die Durchfahrt verwendet;¹⁶ ein Indiz für die handwerkliche Ausrichtung der „welschen Stuckdrucker“, die zwar die Verwendung von Modelstuck perfekt beherrschten, aber nicht als „Scultore“, d. h. als Bildhauer arbeiteten.¹⁷

Farbgestaltung der Durchfahrt

Die bauzeitliche Farbigkeit in der Durchfahrt von Schloss Neuburg stellt sich im Prinzip wie heute ersichtlich dar. Die



Abb. 2: Heidelberger Schloss, Mauertechnik



Abb. 3: Neuburg, quadratische Kassetten mit Tierreliefs, Porträtköpfe



Abb. 4: Neuburg, Stuckspangen in Modeltechnik, aufgesetzte Eckrosetten

verputzten Wandflächen, mit einer dünnen Schlämme versehen, kontrastierten weiß zu den Halbsäulen aus rotem Knollenkalk und dem Sockel, der vermutlich mit vorgeblendeten Kalksteinplatten gestaltet worden war. Ob dazu roter oder heller Kalkstein verwendet wurde, ist nicht mehr feststellbar.

Basen, Kapitelle und Gesims waren ungefasst und zeigten ihre helle Steinfarbigkeit. Die Grundfarbigkeit der Stuckkassetten war weiß mit Betonung der Ecken durch die gelb bemalten Eckrosetten, deren Plastizität mit roten Konturstrichen betont wurde. Die kleinen Kopfreiefs an den Seitenflächen der Gurtbögen trugen eine differenzierte Fassung mit Inkarnat, Haarfarbe und blauer Grundfarbe. Ebenso zeigten die großen Porträtköpfe auf weißer Grundierung eine realistische farbige Bemalung mit Inkarnat, brauner Haarfarbe, grünem Lorbeerkranz und vergoldeten Helmen und Applikationen. Gut ließen sich an verschiedenen Köpfen noch die Reste farbiger Muster für die Textilien und Kopfbedeckungen erkennen. Bei den Porträts in Gestalt runder Medaillons lassen sich auf den runden Grundplatten changierende Farbfassungen in den Farben Blau und Grün nachweisen, die zuerst als Farbveränderungen grüner Pigmente angesehen wurden. Tatsächlich sollte damit wohl aber die Farbigkeit von grün und blau changierenden Keramikglasuren imitiert werden [Abb. 8]. Weitere Farbreste jüngerer Fassungen deuten darauf hin, dass mehrere spätere Fassungen existierten, die sich an der originalen Farbigkeit orientierten.

Schloss Höchstädt an der Donau

Nachdem Ottheinrich Neuburg verlassen hatte, um in Heidelberg die Kurfürstenwürde zu erlangen, überließ er seinen Neuburger Besitz Pfalzgraf Wolfgang, der den Schlossbau zu Ende führte. Dieser vererbte den Besitz, zu dem auch die Stadt Höchstädt gehörte, an seinen ältesten Sohn Pfalzgraf Philipp Ludwig (reg. 1569–1614), der fünf Jahre nach seinem Regierungsantritt Anna, die Tochter des Herzogs von Jülich, Kleve und Berg (1516–1592) heiratete. Nach der Heiratsabrede vom 27. März 1574, zwischen Herzog Wilhelm V. und Pfalzgraf Philipp Ludwig geschlossen, verpflichtete sich Philipp Ludwig, für seine Frau Anna einen Witwensitz zu errichten.¹⁸ Dieser entstand von 1589 bis ca. 1603 in Höchstädt.¹⁹ Zu Beginn des neuen Baus lagen Planung und Bauausführung vermutlich bei Lienhard Greineißer und gingen nach dessen Tode auf Gilg Vältin über.²⁰ Der Innenausbau der ersten Dekorationsphase dürfte spätestens im August 1601 abgeschlossen gewesen sein, denn zu diesem Zeitpunkt musste das Schloss einer mehrköpfigen Reisegesellschaft als standesgemäße Bleibe dienen. Der Zeitraum für die zweite Dekorationsphase des Schlosses mit dem Einbau der Kassettendecken aus Stuck ist ungeklärt, ebenso ist der Schöpfer der Stuckkassettendecken unbekannt. Die Arbeiten scheinen aber unmittelbar auf die erste Dekorationsphase gefolgt zu sein und müssten spätestens 1616, mit Bezug des Witwensitzes, abgeschlossen gewesen sein. Nach dem Tod Philipp Ludwigs diente Schloss Höchstädt von 1616 bis 1632 als Witwensitz der Anna von Jülich-Kleve-Berg.

Die Balken- und Stuckkassettendecken von Schloss Höchstädt

Trotz der wechselnden Nutzungsgeschichte blieben in Schloss Höchstädt eine Balken- und eine Holzkassettendecke



Abb. 5: Residenz Landshut, Sternenzimmer, Stuckspangen und Ecksituation



Abb. 6: Porträts aus Gips und Variationen



Abb. 7: Porträts aus Keramik und Variationen

ke und vor allem ein umfangreicher Bestand an geometrisch gegliederten Stuckkassettendecken in reichen wechselnden Figurationen erhalten [Abb. 9]. In weiteren Räumen ist jüngerer Stuck aus der Barockzeit zu finden, womit die Stuckverluste nach dem Brand von 1715 im Nordwestflügel des Schlosses wieder ergänzt wurden.

In Schloss Höchstädt hat sich lediglich ein Raum der ersten Ausstattungphase erhalten. Er zeigt glatte Wandputze mit stark verdichteten Oberflächen und schlichten, graublau

bemalten Deckenbalken, weiß verputzten Balkenfeldern und schwarzen Begleitstrichen, eine einfache Gestaltung mit unübersehbarer Nähe zum Fachwerk [Abb. 10]. Vermutlich war das Schloss in der ersten Ausstattungsphase um 1600 noch nicht vollständig eingerichtet, da nur wenige Jahre später das Schloss in der zweiten Ausstattungsphase sehr viel luxuriöser gestaltet wurde.

In der zweiten Ausstattungsphase wird im Schloss ein völlig neues Gestaltungskonzept mit aufwändigen Kassetendecken aus Stuck realisiert. Wie bereits erwähnt, ist die zweite Ausstattungsphase nicht genau zu datieren, ebenso gibt es über den Grund der umfassenden Überformung keine Gewissheit. Es ist zu vermuten, dass die schlichte Raumgestaltung nicht mehr dem herrschenden Zeitgeschmack der späten Renaissance im Übergang zum Frühbarock entsprach und deshalb geändert werden musste. Vielleicht wurde dem fürstlichen Auftraggeber während seines Schlossaufenthaltes im August 1601 bewusst, dass die mittelalterlich anmutende Ausstattung des Schlosses nicht mehr zeitgemäß war.²¹

Auch wenn die Anfertigung der Stuckdecken einen hohen Aufwand bedeutete, soll nicht übersehen werden, dass es sich um relativ einfache Formen ohne figürlichen Stuck handelte [Abb. 11]. Nur an wenigen Stuckdecken in Höchstädt lassen sich Ornamente aus Perlstäben oder Blattfriesen oder kleine Löwenköpfe finden, die ohne Ausnahme als Modelstuck oder applizierte Gussteile ausgeführt wurden. Für Raum 208 muss beispielsweise die Verwendung von Modelstuck mit Weintrauben und Blattmotiven als Besonderheit gewertet werden. Dieser Umstand lässt erkennen, dass die Qualität der Höchstädter Stuckausstattung nicht mit den üppigen Dekorationen von Neuburg oder gar Landshut konkurrieren kann. Der beeindruckende Bestand der 17 gut erhaltenen Stuckdecken verfehlt seine Wirkung nicht.

Technischer Aufbau der Balken- und Stuckkassetendecken

Ausstattungsphase 1, Wände und Decken

Nach Befund müssen glatt verputzte weiße Wände mit aufwändigen Türumrahmungen (siehe Abdrücke in den Fluren des Nord- und Ostflügels) angenommen werden. Vermutlich war das Schloss um 1600 noch nicht vollständig eingerichtet, da nur wenige Jahre später das Schloss völlig anders und erheblich luxuriöser gestaltet wurde.

Gestaltung und Aufbau der Decke

Auf den Bauplänen des ehemaligen Witwensitzes sind viele Räume des Schlosses mit der Bemerkung „klaubt“²² markiert.²³ Beim Vergleich mit dem Baubefund zeigt sich, dass alle markierten Decken Lehmstakendecken sind. Dabei handelt es sich um so genannte Windelböden, bei denen Holzstaken mit Lehm und Stroh umwickelt und zwischen die Balken geschoben und anschließend verputzt werden. Die Unterseite der Decken wurde anschließend durch den Bewurf eines Lehm-Strohgemisches geglättet und rautenförmig eingeritzt. Hierauf erfolgte der balkenbündige Verputz der Balkenfelder mit Kalkputz sowie eine Begleitstrichmalerei und blaugraue Balkenfassung [Abb. 12].

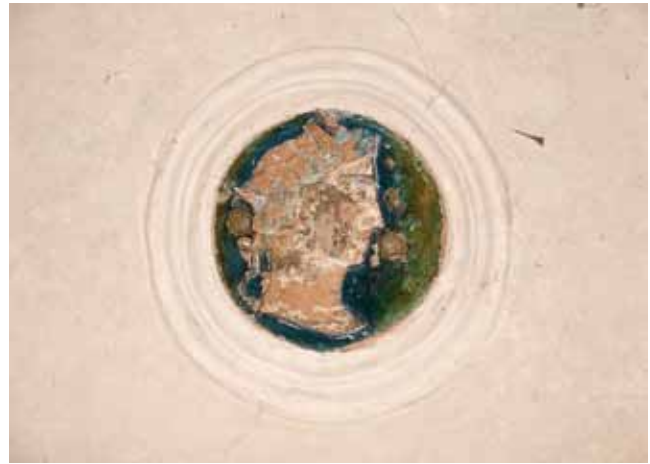


Abb. 8: Porträtkopf I D 15, changierend bemalte Grundplatte

Ausstattungsphase 2, Wände und Decken

Wandgestaltung

Für die Wandgestaltung wurden wahrscheinlich die weißen, glatt verputzten Flächen der ursprünglichen Gestaltung übernommen und mit Bildern und Textilien dekoriert [Abb. 12].

Gestaltung der Decken

Bei der Neugestaltung der Decken wurden diese nicht abgerissen und neu aufgebaut, sondern lediglich mit Stuck überformt. Dabei wurde die ursprüngliche „Fachwerkgestaltung“ aus blau gefassten Balken und weißen Deckenfeldern mit einer rutenarmierten Lehm-Strohschicht überdeckt und anschließend mit Stuckkassetten gestaltet. Für den Aufriss der streng geometrisch ausgerichteten Stuckkassetten sind verschiedene Konstruktionshilfen nachgewiesen. Deckengestaltungen mit besonders „eckigen“ Formen wurden nach strenger Rasterung gearbeitet und die Grundformen der Kassetteneinteilung in den feuchten Lehm-Strohputz geritzt. Da sich diese Methode der Flächeneinteilung vor allem auf Längenverhältnisse stützt, gelingt es damit, unregelmäßige Grundrisse optisch zu harmonisieren, d. h. zu begradigen oder in den rechten Winkel zu setzen.

Auf die Linieneinteilungen im Lehmputz wurde der V-förmige Lehm-Grobzug für die Stege der Stuckkassetten 5–6 cm stark aufgebracht [Abb. 13]. In verschiedenen Räumen lässt sich beobachten, dass der Lehm-Grobzug zusätzlich mit eingeschlagenen Nägeln auf der hölzernen Deckenkonstruktion gesichert wurde. Die Dichte der Nagelung deutet auf eine Unsicherheit in der Haftung zwischen Lehm-Grobzug und dem Lehmputz hin. Dabei wurde beobachtet, dass die Dichte der Nagelung von den Räumen nördlich des Turms zu den folgenden Räumen hin abnimmt. Daraus kann abgeleitet werden, dass die Ausführenden anfänglich offensichtlich noch unerfahren und unsicher arbeiteten, um schließlich immer mehr Vertrauen in die Stabilität des Lehmstuckes zu bekommen. An den Eckprofilen zu den Wänden und zum Unterzug wurde als Unterbau ein Brett schräg in die Deckenbalken oder in die Wandflächen genagelt und darauf der Lehmputz, armiert mit eingenaagelten Ruten (ähnlich den Balkenunterseiten), aufgetragen.

Nach einer Schwundrissbildung, jedoch vor der endgültigen Austrocknung des Lehmputzes folgte der Feinzug aus einer Schicht Kalk-Haarmörtel mit einer Schichtstärke von 0,5 bis ca. 2 cm. Der Analyse zufolge besteht der Putz zu mehr als 90% aus Kalk und einem hohen Haaranteil, Zuschläge und Gips wurden nur in unwesentlichen Mengen gefunden.²⁴ Aus diesen Gründen wird geschlossen, dass frisch gelöschter Kalk, der eine geringere Rissneigung als Sumpfkalk besitzt, verwendet wurde. Eine gewisse Schichtung zeigt sich durch einen stärker haarhaltigen, dickeren Erstauftrag und eine Feinbearbeitung mit geringeren Haaranteilen; dadurch wäre die Oberflächenstruktur der Stuckmasse zu sehr beeinflusst worden. Die typisch wellige Form des Stuckzuges konnte in einer nachgestellten Bearbeitung unter Verwendung einer Hartholzschablone nachvollzogen werden. Für die Verwendung von Hartholzschablonen sprechen aber auch die Rillennuster (Raum 107 und 208), die teilweise auf dem Grundzug zu sehen sind und wahrscheinlich von abgenutzten Holzschablonen mit „ausgefranzten“ Jahresringen stammen. Die zusätzlichen Verzierungen, wie z. B. Blattfriese, wurden mit Modellen angetragen; die kleinen Löwenköpfe, meist in der Mitte eines Gesimsabschnitts angebracht, wurden als vorgefertigte Teile mit feiner Stuckmasse auf den Stuck geklebt. Abschließend erfolgte ein Anstrich auf die ausgetrocknete Stuckoberfläche. In der Regel handelt es sich um einen zwei- bis dreilagigen weißen Lasureauftrag. In wenigen Räumen wurden auch graue Anstriche festgestellt.

Lehmstuck – eine neue Werkgruppe?

Die Stuckarbeiten von Schloss Höchstädt, die wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden, sind in einer bis jetzt wenig beachteten Mischtechnik aus Lehm und Kalk gearbeitet. Dabei werden die Stuckprofile als Lehmstuck vorgeformt und erst zum Schluss mit gezogenem Kalkstuck überdeckt. Wegen der geringen Anzahl von Vergleichsbeispielen muss die verwendete Technik des Stuckaufbaus als eine Besonderheit hervorgehoben werden.

An folgenden Orten können Lehmstuckdecken nachgewiesen werden:

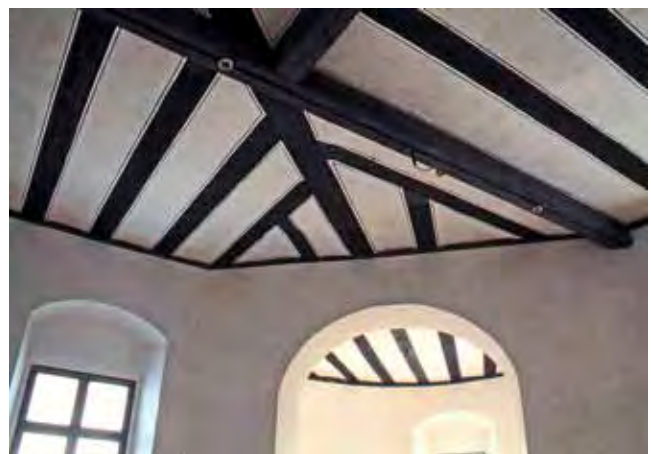
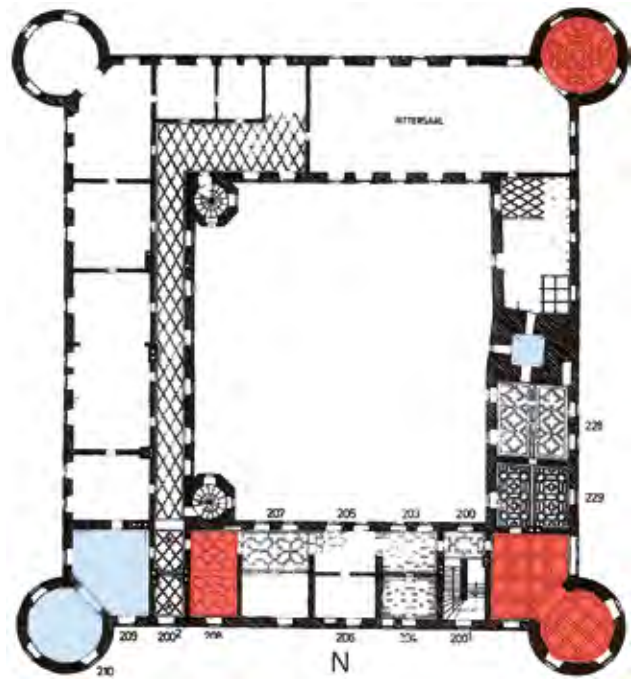
- Schloss Höchstädt: 17 Lehmstuckdecken, entstanden nach 1601,
- Schloss Juliusburg in Stetteldorf am Wagram, Lehmstuckdecken (1588–1602),²⁵
- Ehemalige Residenz, Hilpoltstein, Lehmstuckdecken von den Gebrüdern Kuhn aus Nürnberg (um 1622),²⁶
- Weyerhof, Wasungen, Lehmstuckdecken (1630–1632),²⁷
- Schloss Veitshöchheim, Eckprofile in Lehmstucktechnik im Erdgeschoss (um 1680–82).

Bei der geringen Anzahl von Vergleichsmöglichkeiten fehlt die statistische Basis für absolute Aussagen; es ist aber auf-

Abb. 9: Höchstädt, Grundriss, 2. Obergeschoss

Abb. 10: Raum 209/10, Balkendecke aus Dekorationsphase 1 nach der Restaurierung

Abb. 11: Stuckkassettendecke, Zustand vor der Restaurierung



fallend, dass alle uns bekannten Beispiele von Lehmstuckdecken frühestens um 1600 angefertigt werden und nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges wieder seltener werden. Bei allen Lehmstuckdecken ist das Gliederungsprinzip aus Reihungen und sich durchdringenden geometrischen Formen allgegenwärtig. Nach Baier-Schröcke scheint sich diese Formensprache in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingebürgert zu haben²⁸ und teilweise von den Vorlagen Serlios herzuleiten.²⁹ Der Formverlauf ist von schlichter Eleganz, schmückende Ornamentik oder figürlicher Schmuck scheint im Gegensatz zu den italienischen Beispielen nicht üppig und flächendeckend verteilt worden zu sein. Lediglich im Hilpoltsteiner Schloss enthalten die Stuckdecken mehrere Stuckdarstellungen im Halbreief. Allen Beispielen ist sowohl in technologischer wie auch in stilistischer Hinsicht eine nach Neuheiten tastende Unsicherheit anzumerken. Im Gegensatz dazu vermitteln die Stuckdekorationen in Neuburg oder Landshut eine reife Selbstsicherheit.

In Höchstädt lässt sich diese Entwicklung einer neuen Technik beobachten, beispielsweise am zunehmenden Vertrauen in die neu entwickelte Stucktechnologie. Mit der Anzahl der fertiggestellten Stuckdecken sank die Notwendigkeit für Nagelsicherungen; sie wurden als immer weniger wichtig erachtet. Mit der Bezeichnung „klaibt“ in den Höchstädter Bauplänen und der vorgestellten Arbeitsabfolge bilden diese ein weiteres Indiz, dass die Lehmstucktechnik als neue Technik nur aus der Zusammenarbeit von „Klaibern“, den Fachwerkspezialisten, die mit Lehm umzugehen verstanden, und den Stuckateuren entstehen konnte. Denn nachdem die Entscheidung gefallen war, die „geklaiten“ Balkendecken mit Kassettenstuck zu überformen, konnte das nur in der Zusammenarbeit der beiden genannten Disziplinen erfolgen. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Lehmstucktechnik in Höchstädt erfunden wurde, die Entstehungszeit von Schloss Juliusburg (1588–1602) würde im Übrigen dagegensprechen, aber in vergleichbaren Szenarien entstehen neue Handwerkstechniken. Offensichtlich wurde die italienische Stucktechnik vom heimischen Handwerk aufgegriffen und mit den eingeübten Techniken der Lehmverwendung zu einer neuen Stucktechnik entwickelt.

Die neue Werktechnik wurde allerdings nicht allzu lange verwendet. Mit der zunehmenden Verwicklung der deutschen Landstriche in den Dreißigjährigen Krieg kam die Bautätigkeit langsam zum Erliegen, und in den Jahrzehnten nach dem Friedensschluss von Münster wurde die Lehmstucktechnik durch neue und perfektere Stucktechniken aus Italien ersetzt.

Obwohl der Begriff Lehmstuck vor mehr als 20 Jahren von Vierl eingeführt, beschrieben und publiziert wurde,³⁰ harret dieses Thema einer systematischen Untersuchung, um eine größere Kenntnis seiner Herstellungstechniken, seiner Verbreitung und seiner restaurierungstechnischen Behandlung zu erhalten.

Danksagung

Ohne die kluge und tatkräftige Unterstützung von Herrn Karl Uhl, Architekt vom staatlichen Bauamt Augsburg, später Krumbach und ohne die verlässliche Begleitung von Herrn Lothar Schätzl, langjähriger Leiter der Bauabtei-

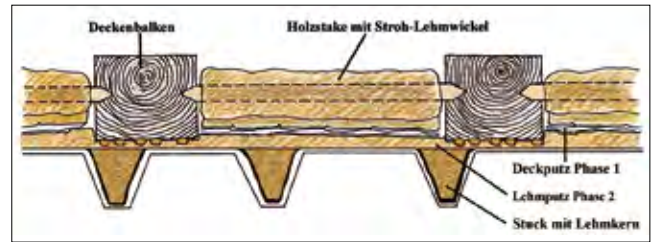


Abb. 12: Schema zum Deckenaufbau



Abb. 13: Lehmstuck, Stuckaufbau

lung der staatlichen Verwaltung der bayerischen Schlösser, Gärten und Seen hätte die denkmalpflegerisch korrekte Bearbeitung der Höchstädter Stuckdecken und die entsprechende Restaurierung nicht in dieser Form stattfinden können.

Literatur

- Helga BAIER-SCHRÖCKE, „Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“, in: Edgar LEHMANN (Hrsg.), *Schriften zur Kunstgeschichte*, Heft 10, Berlin 1968.
- Geoffrey BEARD, *Stuck, die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Christine BLÄUER-BÖHM, Neuburg a. d. Donau, Schloss, Hofdurchfahrt, Stuckuntersuchung, 7. September 2000; Analysebericht des Expert-Center für Denkmalpflege, Zürich (siehe im Anhang: GROSS, SCHUHWERK, SCHORER; Dokumentation der Musterachse, 2000).
- Brigitte BÜHLER-SCHMID, *Der Ottheinrichsbau von Neuburg an der Donau*, 1991.
- Dorothea DIEMER, „... ain muster... wie die welschen an die gewelb machen“ – die Stuckdekoration der Stadtresidenz Landshut, in: *Die Landshuter Stadtresidenz, Architektur und Ausstattung*, München 1998.
- O. GROSS, R. SCHUHWERK, F. SCHORER, Neuburg a. d. Donau, Schloss – Hofdurchfahrt, Befunderhebung, Nov–Dez 1999 (Archiv der Bayerischen Schlösserverwaltung, München).
- O. GROSS, R. SCHUHWERK, F. SCHORER, Neuburg a. d. Donau, Schloss – Hofdurchfahrt, Musterachse, Juli – Oktober 2000, Dokumentation der Arbeiten an der Musterachse (Archiv der Bayerischen Schlösserverwaltung, München).

- O. GROSS, R. SCHUHWERK, Schloss Neuburg a. d. Donau, Restaurierungsbericht, Stuck am Tonnengewölbe der Hofdurchfahrt, Ausführungszeitraum: August – November 2001, April–Juni 2002 (Archiv der Bayerischen Schlösserverwaltung, München).
- A. HORN und W. MAYER, Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Stadt und Landkreis Neuburg a. d. Donau, München 1958.
- Franz HÖLZL, Bau und Konstruktionsgeschichte des vierflügeligen Idealentwurfs von Schloss Höchstädt an der Donau, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 5), München 2000.
- Astrid M. HUBER, Löss, Tegel, Haferspreu und Hasenhaar, Handwerk Denkmalpflege, in: Denkmal Heute, Denkmalpflege in Österreich, 2/2010.
- Christl KARNEHM, Schloß Höchstädt im Licht der ältesten Quellen, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, Bd. XCIII, 1991. Meyers Konversationslexikon, Leipzig 1908.
- Regierungspräsidium Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege, Traum & Wirklichkeit. Vergangenheit und Zukunft der Heidelberger Schlossruine (Begleitbuch zur Ausstellung im Heidelberger Schloss, Ottheinrichsbau, 16. April bis 17. Juli 2005), Stuttgart 2005.
- Herbert SCHINDLER, Große Bayerische Kunstgeschichte, Bd. 2, München 1976.
- Reinhard H. SEITZ, Das Schloss zu Neuburg a. d. Donau, Der Bauzustand um 1550 und die späteren Veränderungen; in: Gebaute Herrschaftsgeschichte, Das Residenzschloß zu Neuburg a. d. Donau in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, hrsg. v. Freundes- und Förderkreis Schloss Neuburg, Neuburg an der Donau 2005.
- Reinhard H. SEITZ, Das fürstliche Renaissanceschloß zu Höchstädt a. d. Donau – seine Baugeschichte und seine (ost)europäischen Bezüge, Weißenhorn 2009.
- Staatsarchiv Augsburg, Plansammlung A 64, drei Grundrisspläne von Schloss Höchstädt (EG, 1. OG, 2. OG), von Stierhof datiert auf die Jahre zwischen 1591 und 1598 (s. KARNEHM 1991, S. 352).
- Staatsarchiv Augsburg, Depot Heimatverein Neuburg/Donau 57, Inventar der Herzogin Anna vom 11. Juli 1633 (s. KARNEHM 1991, S. 363).
- Horst H. STIERHOF, Hans Bocksberger d. Ä. in Neuburg und Landshut – Versuch einer Bestandsaufnahme; in: Gerhard HOJER (Hrsg.), Der Italienische Bau, Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut, Landshut-Ergolding 1994. Peter VIERL, Putz und Stuck, Herstellen Restaurieren, 2. Aufl., München 1987.
- Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock (Ausstellungskatalog Augsburg 28. 6. bis 28. 9. 1980), 2 Bde., Augsburg 1980.
- Bildnachweis**
 Abb. 1: Fokus, Leipzig, Abb. 2, 3, 4, 13: Häfner, Abb. 5: Wolf, Abb. 6, 7, 8, 9: Schorer, Abb. 10: Streicher, Abb. 11: Wolfrum Köhler, Abb. 12: Streicher/Häfner
- ³ KREISEL, Kunstdenkmäler Stadt Neuburg, 1958, S. 173 ff., s. auch: SEITZ, Schloss Neuburg, 2005, S. 41. Seitz präzisiert die mehrmals unterbrochene Baugeschichte des Schlosses.
- ⁴ DIEMER, Landshut, 1998, S. 209. Benedetto (Meister Benedikt) kommt 1539 von Neuburg nach Landshut. Siehe auch STIERHOF, Italienischer Bau, 1994, S. 201. Demnach ist 1541 die Altarnische der Kapelle von italienischen Handwerkern eingewölbt worden.
- ⁵ Traum und Wirklichkeit, 2005, S. 10 f.
- ⁶ SEITZ, Schloss Neuburg, 2005, S. 46 ff.
- ⁷ GROSS/SCHUHWERK/SCHORER, Befunderhebung, 1999, S. 5 ff.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Dies kann z. B. am kassettierten Portikusgewölbe des nördlichen Seitenschiffs des Duomo di Sant' Andrea in Mantua gut betrachtet werden.
- ¹⁰ BLÄUER-BÖHM, Analyse, 2000.
- ¹¹ BLÄUER-BÖHM, Analyse, 2000, Probe 2 aus Ornamentplatte.
- ¹² GROSS/SCHUHWERK, Restaurierungsbericht, 2002, S. 1.
- ¹³ DIEMER, Landshut, 1998, S. 208, Abb. 186. Laut Diemer findet sich dieses Spangenmotiv auch im Dom von Mantua.
- ¹⁴ KREISEL, Kunstdenkmäler Stadt Neuburg, 1958, S. 205.
- ¹⁵ GROSS/SCHUHWERK, Restaurierungsbericht, 2002, S. 2 ff.
- ¹⁶ GROSS/SCHUHWERK, Restaurierungsbericht, 2002, S. 4 ff.
- ¹⁷ DIEMER, Landshut, 1998, S. 209.
- ¹⁸ SEITZ, Höchstädt, S. 13.
- ¹⁹ HÖLZL, Höchstädt Konstruktionsgeschichte, S. 199.
- ²⁰ SEITZ, Höchstädt, S. 50 ff.
- ²¹ SEITZ, Höchstädt, S. 120 ff. Im August 1601 wurde das Schloss von der fürstlichen Familie für einen mehrtägigen Ausflug genutzt, dabei mussten mehrere Familienmitglieder und auch Gäste standesgemäß untergebracht werden können.
- ²² Meyers Konversationslexikon: Unter dem Begriff „klaiben“ oder „staken“ ist beim Fachwerkbau das Ausfüllen der geflochtenen Felder mit einem Gemenge aus Lehm und Stroh zu verstehen, gilt auch für das Ausfüllen der Balkenfelder bei Windelböden.
- ²³ Staatsarchiv Augsburg, Bauplan, undatiert und unsigniert, siehe auch: HÖLZL, Höchstädt Konstruktionsgeschichte, S. 217, Anm. 28.
- ²⁴ – Analyse Fallner: Modelstück besteht aus gipsfreiem Kalkputz mit geringem Sandanteil.
 – Analyse Bläuer-Böhm: Kalkputz/Stuckmasse zu 96 % aus Kalk, mit Haaren und ca. 2 % Sand.
 – Analyse Osswald: Kalkputz mit starkem Schwund, der evtl. durch Haaramierung zusammengehalten wird.
 – Analyse Mucha, Erfurt: Stuckputz hat 96,9 % Masse an Calciumcarbonat, 3,1 % Sand, Haare, Ton.
- Die Stuckmassen in Höchstädt sind oft analysiert worden. Bei keiner der Analysen der Stuckmassen konnten große Anteile an mineralischen Zuschlägen festgestellt werden. Offensichtlich bewirkt der Haar- oder Faserzuschlag eine hohe Reißfestigkeit und verhindert Schwundrisse.
- ²⁵ HUBER, Juliusburg, S. 55, freundliche Mitteilung von Herrn Dr. A. Wiesneth.
- ²⁶ Freundliche Mitteilung von Herrn Salveter.
- ²⁷ <http://www.kraussundpartner.de/weyenhof.htm>; <http://www.stein-und-stuck.de/index.html>.
- ²⁸ BAIER-SCHRÖCKE, Thüringer Stuckdekor, 1968, S. 10.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ VIERL, Putz und Stuck, 1987, S. 132.

¹ BEARD, Stuck, 1988, S. 38.

² SCHINDLER, Bayerische Kunstgeschichte, Bd. 2, S. 159. siehe auch: Kreisel HG, Kunstdenkmäler Stadt Neuburg, 1958, S. 170

Carmen Diehl und Wolfgang Kenter

Die Lehm-Kalkstuckdecken von Schloss Höchstädt a. d. Donau: technologischer Aufbau, Zustand und Restaurierungsmaßnahmen

Einführung

Dass heute nur noch wenige vergleichbare Beispiele von Lehm-Kalkstuckdecken wie in Schloss Höchstädt vorhanden sind, liegt zum einen an Umgestaltungsphasen der folgenden Jahrhunderte, aber auch an Zerstörungen durch mangelnden Bauunterhalt. Bedingt durch diesen Umstand, ist deshalb die Forschungslage auf dem Gebiet des technologischen Aufbaus von Lehm-Kalkstuckaturen, der Herstellungsweise und der ausführenden Stuckateure sehr eingeschränkt. Der Ursprung von Lehm-Kalkstuckdecken dürfte jedoch in der Nachahmung von Holzkassettendecken liegen, die man mit den Mitteln der zeitlich üblichen Bauweise, dem Lehmfachwerkbau, erschwinglicher und einfacher herstellen konnte. Mit dem Übergang der mittelalterlichen Verteidigungsburg zum neuzeitlichen Herrschaftssitz erlangt auch die Deckengestaltung eine Neubewertung, die Decke wird nun zu einem Repräsentationselement, das die Bedeutung der Räume und die gesellschaftliche Darstellung der Bewohner veranschaulicht. Die Ausführungstechnik von „gezogenen Profilen“, die in verschiedenen symmetrischen Ordnungen in die Deckenfläche eingepasst sind, zeigt dennoch bereits eine charakteristische Entwicklung der Stucktechnologie auch nördlich der Alpen.

Die zehn in Schloss Höchstädt bearbeiteten Lehm-Kalkstuckdecken befinden sich im Nordflügel sowie im Westflügel des ersten Obergeschosses von Schloss Höchstädt. Jeder Raum besitzt Kassettendeckungen mit umlaufenden Wandgesimsen, die in ihrer Anlage und Anordnung jeweils unterschiedlich zusammengesetzt sind.

Schloss Höchstädt – Geschichtlicher Überblick

Schloss Höchstädt liegt am östlichen Ende der Stadt Höchstädt am Hochufer des Donautals. Der heutige Schlossbau ist eine geschlossene Vierflügelanlage mit regelmäßigem quadratischen Grundriss und vier Rundtürmen an den Ecken. Ab 1589 und bis 1602 wird mit dem Neubau eines Schlosses unter Einbeziehung der mittelalterlichen Burg unter dem Pfalz-Neuburger Herzog Philipp Ludwig begonnen. Als Baumeister wurde zuerst Lienhart Grieneisen (gest. 1593) aus dem pfalz-neuburgischen Burglengenfeld, welcher kurz zuvor für den Bruder von Philipp Ludwig, Pfalzgraf Friedrich (1557–1597), den Schlossneubau Friedrichsberg bei Vohenstrauß in der Oberpfalz geplant hatte, berufen. Es folgte als Baumeister Sigmund Doctor, der erst

in herzoglich-württembergischen Dienst gestanden hatte. Als bauausführender Maurermeister bzw. Bauunternehmer wird Gilg Vältin¹ aus Roveredo genannt. Bis 1615 diente das Schloss als Jagdschloss und Aufenthaltsort der herzoglichen Familie. Mit dem Tod von Philipp Ludwig wird das Schloss zum Witwensitz, und die Pfalzgräfin Witwe Anna von Jülich-Kleve-Berg bewohnt das Schloss von 1615 bis 1632. In dieser Zeit kommt es zum Renaissanceumbau und zur Ausstattung des Schlosses mit Lehmstuckdecken. Die ursprünglich balkensichtigen Lehmgefachdecken der ersten Bauphase werden mit einem Kalkverputz und einer entsprechenden Fassung teilweise oder komplett überarbeitet.

Nach dem Tod der Herzogin-Witwe gibt es wohl keine Nutzung mehr für das Schloss; es ist Plünderung, Demontage und Zweckentfremdung unterworfen. Ab 1810 erfolgt ein Umbau zum Behördensitz (Nutzung als Landgericht mit Gefängnis, Rent- und Finanzamt bis 1928 und zeitweilig Gendarmerie) durch den Architekten Lebscheé. Es kommt zum Einbau von Zwischenwänden in den Zimmern 103, 105, 107 und 108. 1946 zieht die Caritas ein und das Schloss wird zu einem Altenheim umgebaut (Einbau von Trennwänden, Türen etc.). Die Schlosskapelle wird zur Großküche umfunktioniert. 1967 zieht die Caritas aus und das Schloss steht leer, bis es 1979 von der bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen übernommen wird.

Technologischer Aufbau der Lehm-Kalkstuckdecken von Schloss Höchstädt

Der heutige Aufbau der Decken besteht aus den ursprünglich vorhandenen Balken, in die Eichenstaken eingeschoben sind. Die angespitzten Staken sind, von einer Nut gehalten, in die Deckenbalken eingeklemmt und bilden das Tragwerk für die oberseitig eingebrachte Stroh-Lehm-Masse. Die Staken sind als Wickelstaken, d. h., eine Lehm- und Strohmasse wird um die Staken gewickelt, in die Zwischenräume der Holzbalken eingeschoben. Auf der Unterseite wurden Unebenheiten mit Strohlehm ausgeglichen. Mit der Überarbeitung der Decken in der zweiten Bauphase wurde der Kalkputz, soweit festgestellt werden konnte, komplett aus den Balkenzwischenräumen entfernt. Auf die Balkenunterseiten wurden gespaltene Ruten aufgenagelt.

Inwieweit die vorhandenen Lehmwickel ausgetauscht oder überarbeitet worden sind, lässt sich nicht mehr feststellen. Mit der Abnahme des Kalkputzes erfolgte die Aufbringung einer Lehm-Stroh-Masse, die dazu diente, Unebenheiten in



Abb. 1: Kassettendecke von Raum 108



Abb. 2: Kassettendecke von Raum 103



Abb. 3: Lehmwickel zwischen den Balken



Abb. 4: Balken mit aufgenagelten Ruten



Abb. 5: Fehlstelle in der Stuckatur, Vorrizung im Lehmuntergrund



Abb. 6: Ausgebrochener Lehmkern

den Balkenfeldern auszugleichen. Eine weitere Lage eines Lehm-Stroh-Gemisches, diesmal jedoch weitaus feinteiliger, wurde über die gesamte Fläche der mit aufgenagelten gespaltenen Hasel- oder Weidenruten versehenen Balkenlage und deren Zwischenräume aufgebracht. Die gespaltenen Ruten dienten dabei als Träger der mit Stroh armierten Lehm-masse.

Zum Teil konnte eine Aufrauung der Oberfläche an der Ansatzfläche der Lehmaufwölbung beobachtet werden, um die Haftung zu verbessern. Teilweise war die flächig aufgetragene Lehm-Stroh-Masse bereits ausgetrocknet, denn es konnte eine Trennung zwischen Untergrund und Lehmstuckierung festgestellt werden. Wäre ein Auftrag zu einem Zeitpunkt erfolgt, an dem beide Schichten noch Feuchtigkeit

aufgewiesen hätten, wäre die Schichttrennung nicht sonderlich gravierend gewesen. In die flächig aufgezugene Lehm-Stroh-Lage erfolgte die Anlage für die spätere Stuckierung. Dafür wurden mit einem ca. 0,3 cm breiten Werkzeug in die noch feuchte Lehmoberfläche Vorritzungen angelegt. Entlang dieser Vorritzungen wurde weitere Lehm-Stroh-Masse aufgebracht, die als Kern bzw. Unterbau der späteren Kalkstückprofile dienen sollte.

Der weitere Arbeitsablauf, also die Herstellung der Profilmzüge aus Kalkmörtel, erfolgte erst nach einer Trocknungspause des Lehms. Diese Einschätzung rührt aus der praktischen Erfahrung während der Ausführung, denn zu feuchter Lehmuntergrund ist nicht geeignet, um den Kalkmörtel auf der Oberfläche zu stabilisieren. Beim Durchfahren mit der Schablone wird Druck ausgeübt, was dazu führt, dass sich ein Wasserfilm zwischen Lehmschicht und Kalkmörtel aufbaut. Der Kalkmörtel verliert infolge dessen die Haftung zum Untergrund. Eine ausreichende Adhäsion zwischen Lehm und Kalkmörtel konnte erst nach Austrocknung des Lehms bzw. späterer leichter Annässung der Oberfläche erreicht werden. Der Aufbau der Profile mit Kalkmörtel erfolgte demnach erst nach einer gewissen Standzeit des Lehms.

Die Herstellung der Stuckprofile wurde mit einer Schablone vorgenommen. Man kann davon ausgehen, dass die Schablone aus Holz bestand. An einigen Stellen der Stuckprofile konnten Spuren festgestellt werden, die durch ein Abrutschen bzw. Ausfahren der Schablone verursacht worden sind.

Die Anlage der Profilmzüge auf den Lehmerhöhungen erfolgte freihändig, d. h. ohne weitere Hilfsmittel wie Anschlaglatte etc., auch eine Läuferspur der Schablone konnte nicht festgestellt werden. Die Freihandausarbeitung lässt sich besonders gut in den Bereichen erkennen, an denen zwei Stuckprofile aufeinandertreffen. Beim Abnehmen der Schablone wurde der Mörtel nach unten abgezogen, sodass die Profile an den Ecken leicht nach unten auslaufen. Nach Fertigstellung der Stuckprofile wurden die Rücklagenflächen mit dem gleichen Mörtel, der zur Herstellung der Profile verwendet wurde, verputzt. Die Schichtdicke des Putzes liegt zum Teil unter 0,5 cm in diesen Bereichen. Eine Schichttrennung zwischen Stuckprofil und Rücklagenfläche konnte nicht festgestellt werden, was den Schluss zulässt, dass die Ausführung des Rücklagenverputzes direkt nach Fertigstellung der Stuckprofile erfolgt sein muss.

Während die Profilmzüge eine „gleichmäßig glatte“ Oberflächenstruktur aufweisen, bedingt durch die Verdichtung des Kalkmörtels mit der Schablone, zeigen die Rücklagenbereiche unterschiedliche Oberflächenstrukturen. Im Streiflicht konnte man erkennen, dass eine Glättung mit einem ca. 8 cm breiten Glättwerkzeug vorgenommen worden ist, zum anderen zeigt sich eine raue sinterartige Oberfläche mit Abziehspuren, die durch das Abglätten mit feuchtem Gewebe entstanden sein könnte. Durch Unebenheiten des Untergrundes und des Lehmkerns ist deshalb kein exakter freihändiger linearer Zug möglich, sodass die Profile „Wackler“ und leichte Unebenheiten im Verlauf des Zuges aufweisen. Der Gesimszug erfolgte in ähnlicher Weise wie die Herstellung der Stuckprofile. Man kann hier jedoch davon ausgehen, dass die Schablone als Kopfschablone mit Schlitten mittels einer Zuglatte „in Spur“ gehalten worden ist. In Fehlstellen-

bereichen des Eierstabs konnten kleine gleichmäßige Rillen in der Profilierung des Gesimses festgestellt werden, die sich gleich bleibend auch an anderen Ausbruchstellen wiederholten.

Der Eierstab und die Löwenköpfechen wurden nicht nachträglich, etwa als Gussstück, auf dem ausgeformten Halbstab des Gesimses versetzt oder angeklebt, sondern mittels eines Modells oder einer Form auf den Halbstab aufgedrückt, wobei der Mörtel des Gesimses noch nicht vollständig abgebunden war. Der verwendete Modell des Eierstabs muss ungefähr 40 cm lang gewesen sein, wie sich anhand von wiederkehrenden Formen im Eierstabmotiv feststellen ließ.

Zusammensetzung des originalen Kalkputzes

Der verwendete Putz für Stuckaturen und Rücklagen aller Decken ist in Aussehen und Verarbeitung sehr ähnlich. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Materialien für die Putzzusammensetzung aller Decken äquivalent verwendet worden sind. Untersucht wurde eine Putzprobe aus einem geschädigten Stuckprofilbereich des Raumes 104.

Die Dicke der Putzschicht der Stuckaturen beträgt im Schnitt ca. 1 cm. Der Putz ist weißlich und wirkt relativ homogen. Der Zuschlag ist sehr fein, einzelne weißliche Körner sind zu erkennen. Dem Putz sind fein verteilte Fasern zugesetzt, zum Teil treten auch ganze Faserbündel auf. Der Putz ist relativ hart und gut durchmischt. Die Oberfläche der Putzprobe erscheint stark verdichtet, bzw. hier ist eine stärkere Bindemittelanreicherung zu erkennen. Die Kontaktzone zum Lehmputz ist leicht bräunlich verfärbt. Die Putzprobe wurde zur chemischen und mikroskopischen Analyse an die Fachhochschule Erfurt² eingeschickt. Außerdem wurde eine FT-IR-spektroskopische und röntgenfluoreszenzspektroskopische Untersuchung durchgeführt. Diese Untersuchungen ergaben, dass die Probe zu 96,9 Masseprozent aus Kalziumkarbonat und einem geringen Anteil Eisenoxid besteht. 3,1 Masseprozent bestehen aus Sand, Ton und organischen Fasern.

Bei der mikroskopischen Untersuchung bzw. im Anschliff der Probe dominiert eine weiße homogene Matrix, in der eine geringe Zahl von kleinen gelblichen Domänen eingeschlossen ist. Diese Domänen sind vermutlich auf die Einlagerung von Lehmbestandteilen zurückzuführen. Im Anschliff sind auch die entsprechend durchstoßenen Fasern zu erkennen; es handelt sich um pflanzliche Fasern, unter anderem konnten Flachsfasern identifiziert werden.

Zustand der Lehm-Kalkstückdecken

Alle Lehm-Kalkstückdecken wiesen in ähnlicher Form folgende Schadensbilder am Träger bzw. dem Lehmaufbau auf:³

- Risse entlang der Balkenlagen,
- Hohlstellenbildungen,



Abb. 7: Schablonenspur in der Stuckprofilierung

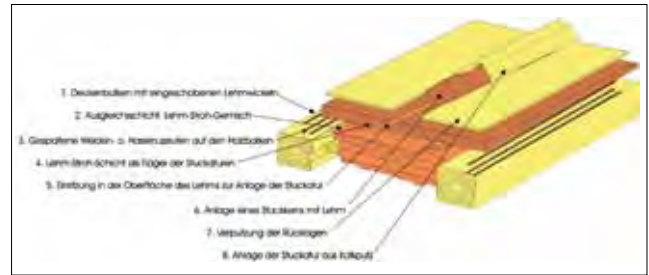


Abb. 8: Deckenaufbau der Lehm-Kalkstickdecken



Abb. 9: Putzprobe mit körniger Matrix und eingebetteten Fasern



Abb. 10: Flachsfasern aus der Putzprobe

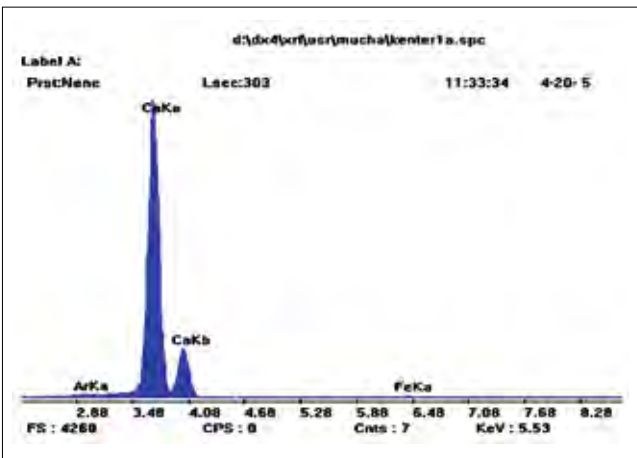


Abb. 11: Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) der Probe

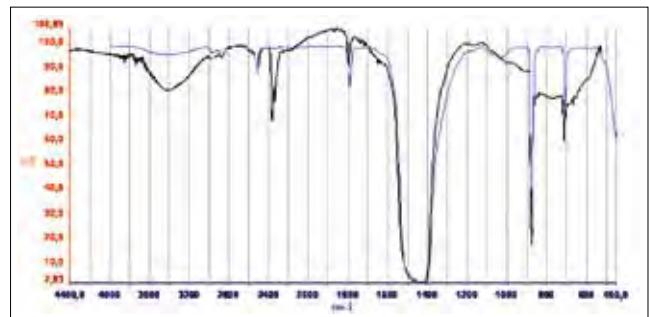


Abb. 12: Mikroskop-FT-IR-Spektroskopie Probenoberschicht; Schwarz: oberste Probenschicht, Blau: Calciumcarbonat. Die oberste Probenschicht besteht aus Calciumcarbonat mit Spuren von Eisenoxid (siehe RFA).

- Starke Zermürbungen des Lehmträgers,
- Verlust der Lehmwickel.

Risse entlang der Balkenlagen sind auf die Bewegungen im Träger (Deckenbalken aus Holz) zurückzuführen und stehen

unter anderem in Zusammenhang mit der Hygroskopizität des Holzes. Bereits durch direkte Wasseraufnahme bzw. Wasserabgabe aus der Luftfeuchtigkeit kommt es zu einem Quellen und Schwinden des Holzes bzw. auch des Lehms. Weitaus gravierender stellten sich Wasserschäden durch

bauwerksbedingte Schwachstellen und Alterung heraus. Kommt der Lehm direkt mit Wasser in Berührung, dringt dieses in das blättrige Kristallgefüge ein. Die Kristallplättchen des vorhandenen Tons werden von einem dünnen Wasserfilm umhüllt. Dies bewirkt eine Volumenzunahme, das so genannte „Quellen“ des Lehms. Beim Trocknen des Lehms verdunstet das Wasser, was zu einer Reduzierung des Volumens führt, es entstehen Trocken- und Schwundrisse. Lehm bindet nicht chemisch ab, sondern es entweicht lediglich das Wasser und die Tonplättchen lagern sich dicht aneinander (Kohäsionskräfte).

Durch Fehlstellen infolge von Auswaschung und Zermürbung des Gefüges innerhalb der Lehmschicht ist es zu Hohlstellenbildungen innerhalb der Lehmschichten gekommen. Im fortschreitenden Schadensverlauf bildet sich eine Hohlstelle zwischen Lehm und Putzschicht, im Endzustand des Schadens kommt es zum Verlust des stark zermürbten Lehmgefüges und der Putzschicht.

Ein anderes Schadenspotenzial liegt in mechanischen Einwirkungen (Renovierungen, Umbaumaßnahmen, etc.) und in der Einbringung von physikalisch wie chemisch ungeeigneten Ergänzungsputzen (Gips etc.). Bedingt durch die Schäden im Lehmträger treten auch bei den Kalkputzflächen und der Kalkstuckatur ähnliche Schadensbilder auf: Hohlstellenbildungen oder Verlust durch Ablösungen vom Lehmträger durch Feuchtigkeitseinwirkung, Risse und Hohlstellenbildungen durch Bewegungen innerhalb der Unterkonstruktion, „Auswaschungen“ und „Zermürbung“ der Oberfläche durch Feuchtigkeitseinwirkung, Schäden durch mechanische Einwirkungen und durch ungeeignete Reparatur- und Ergänzungsmörtel sowie spannungsbedingte Abplatzungen durch nicht geeignete Farbbeschichtungen.

Maßnahmen zur Restaurierung und Konservierung der Lehmkalkstückdecken

Besonders bei Ergänzung von Fehlstellen in der jeweiligen Lehmschicht sind die Eigenschaften des vorliegenden Materials zu berücksichtigen: Das Quell- und Schwindmaß des Lehms ist von der Art und Menge des verwendeten Tons abhängig. Faserbeimengungen bewirken durch Speicherung eine Reduzierung des Wasseranteils. Eine Abmagerung des Lehms kann durch Reduzierung des Tonanteils bzw. Zugabe von Zuschlägen und Zumischung von Stroh und Fasern erreicht werden. Bei dem Auftrag von Lehm ist eine Aufrauung des vorhandenen Untergrundes wichtig, um eine mechanische Haftung zu gewährleisten.

Die Entwicklung und Nachstellung eines geeigneten Kalkmörtels für die Ergänzung des Putzes und der Stuckaturen stellte im Gegensatz zum Lehmaufbau ein diffizileres Problem dar. In mehreren Versuchsreihen wurden verschiedene Kalkmörtel mit unterschiedlichen Zuschlägen hergestellt und in situ an der Lehmoberfläche getestet. Die besten Ergebnisse konnten mit Mörtel erzielt werden, bei dem gebrannter Stückkalk direkt im Zuschlag abgelöscht wurde. Zur Herstellung solcher Mörtel durch trockenes Löschen wird Sand

und gebrochener Stückkalk abwechselnd aufgeschichtet, wobei immer die unterste und die oberste Schicht aus Sand bestehen. Nachdem die benötigte bemessene Menge aufgeschichtet ist, wird der so entstandene längliche Haufen mit einer definierten Menge Wasser übergossen, die Menge ist meist das 2,6-fache des Kalkanteils. Im Inneren löscht das Wasser unter großer Hitzentwicklung (bis zu 450 °C) den Stückkalk ab. Dieser gelöschte Stückkalk vergrößert sein Volumen um das ca. 2–3fache und verbleibt dann als teilweise pulveriges, körniges Calciumhydroxid in der jetzt höher gewordenen Anhäufung. Der entstandene, jetzt abbindfähige Kalk wird mit seinen „frisch gelöschten“ Eigenschaften im Sandhaufen konserviert und verbleibt in diesem noch einige Zeit zum „Gedeihen“.

Zu den „guten Eigenschaften“ des „trocken gelöschten“ Kalkes zählen: sehr günstige Bedingungen für die Karbonatisierung, ein höheres Wasserrückhaltevermögen und dadurch auch eine wesentlich geringere Schwindungsneigung. Des Weiteren stellen die durch diese Methode entstehenden „Kalkspatzen“ ein natürliches Reservoir an unverbrauchtem Calcium dar. Ein weiteres ausschlaggebendes Kriterium, das die Eigenschaften des Kalkputzes beeinflusst und maßgeblich die Haftung des Kalkputzes am Lehmuntergrund bestimmt, ist die Faserung des Putzes. In mehreren Testreihen wurden dem Kalkmörtel verschiedene Fasern zugemengt. Als Vergleichsproben wurde immer gleich rezeptierter Kalkmörtel in situ auf dem vorhandenen Lehmuntergrund, einmal mit und einmal ohne Zugabe von Fasern, aufgebracht.

Die Antragung des gefaserten Kalkmörtels erfolgt erst nach Trocknung des jeweiligen Lehmunterbaus. Die Faserbeimengungen bewirken durch Speicherung eine Reduzierung des Wasseranteils. Der eigentliche Aufbau der Stuckatur erfolgte in mehreren Arbeitsdurchgängen mit Reduzierung der Korngrößen des Zuschlags. Die einzelnen Profildüge wurden mit einer Holzschablone frei Hand an der Decke ausgearbeitet. Die Ecken und Gehrungen wurden mit entsprechenden Werkzeugen (Zieh Klinge etc.) eingeschnitten und nachgearbeitet.

Zusammenfassung

Die Decken der Räume 103 bis 108, 130 und 131 des ersten Obergeschosses von Schloss Höchstädt besitzen Stuckaturen, die in einer Umbauphase entstanden sind. Die Stuckdecken erinnern an Holzkassettendecken der Renaissance mit dem Unterschied der verarbeiteten Materialien, die nach traditionellen Methoden aus Lehm und Kalkputz hergestellt worden sind.

Es zeigte sich im Verlauf der Arbeiten, dass die Hauptschäden auf Bewegungen in der Holzunterkonstruktion und auf eindringendes Wasser durch mangelnden Bauunterhalt zurückzuführen sind. Die Schäden zeigten sich meist als Entfestigung und Lockerung der Lehmschicht. Bei den Wasserschäden war materialbedingt fast immer ein Ablösen der Kalkschichten zu beobachten. Durch den Aufbau und die Faserung des Kalkputzes ist dessen Gefüge durchaus intakt geblieben, was dazu geführt hat, dass ein Großteil der Stuckaturen bis zum jetzigen Zeitpunkt erhalten geblieben ist.



Abb. 13: Bruchfläche der Probe unter optischer Vergrößerung



Abb. 14: Querschliff der Probe (200-fache Vergrößerung). Auf der Stuckoberfläche (rechter Bildbereich) liegen noch stellenweise mehrere Fassungen auf.



Abb. 15: Wasserschaden – Auswaschung und Zermürbung des Lehmgefüges



Abb. 16: Ablösung der Kalkputzschicht vom Lehmuntergrund

Abb. 17: Auswaschung und „Vermürbung“ des Kalkputzes



Abb. 18: Antragung von Kalkputz ohne Faserzugabe





Abb. 19: Antragung von Kalkputz mit Faserzugabe

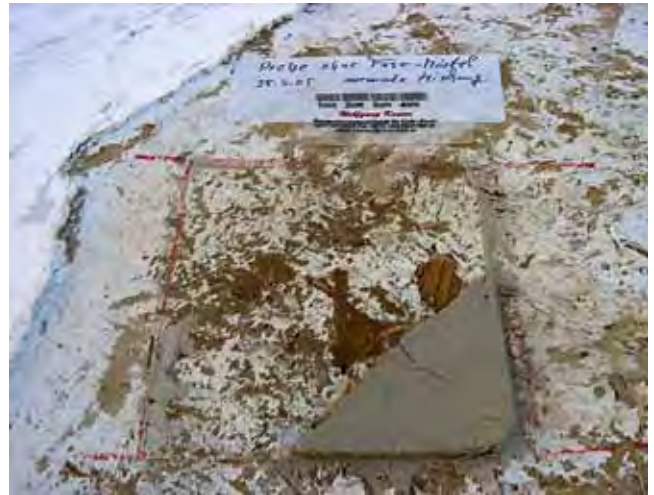


Abb. 20: Kalkputz ohne Faserzugabe (nach ca. 9 Minuten)

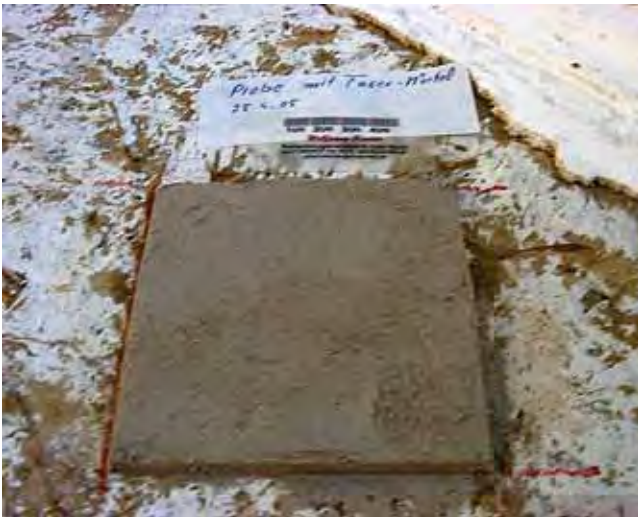


Abb. 21: Kalkputz mit Faserzugabe (Flachs) nach 24 Stunden



Abb. 22: Raum 105, Anlage der Stuckatur

Abb. 23: Raum 105, Lehmkern und Rücklagenputz



Abb. 24: Raum 105, Zwischenzustand – Gesimszug





Abb. 25: Raum 105, Endzustand



Abb. 26: Raum 105, Decke im Endzustand

Abgelöste, aber intakte Kalkputzschichten wurden mit einer Kalk-Lehmsuspension erfolgreich hinterspritzt und wieder an die Lehmschichten angebunden.

Die durchgeführten Maßnahmen beinhalteten zuerst eine Abnahme der zum Teil bis zu 36 aufliegenden Tüncheschichten, meist bis auf die dritte Tüncheschicht. Eine Festigung und Sicherung der labilen Putzschichten erfolgte durch Hinterspritzung und Anböschung der Kalkmörtelschichten mit speziell nach Befund rezeptierten und hergestellten Kalkmörteln und Suspensionen. Der beschädigte und abgängige Lehmunterbau wurde mit Lehm-Strohmischungen nach Befunden gemischt und eingebaut. Die Lehmergeänzungen mit Einbaustärken bis zu 90 mm verlangten eine Trocknungszeit von ca. 20–30 Tagen. Abgängige Stuckaturen wurden in alter Herstellungstechnik mit Holzschablonen „freihändig“, ebenfalls mit speziell nach Befunden rezeptierten und hergestellten gefaserten, feinen Kalkmörteln rekonstruiert und ergänzt. Mit der Neufassung der Stuckaturen durch Kalklauren konnte der ursprüngliche Raumeindruck wieder hergestellt werden.

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen Diehl/Kenter

-
- ¹ Eigentlich: Egidio Valentini, seit 1590 in Höchstädt nachweisbar.
 - ² Chemische, mikroskopische, FT-IR-spektroskopische und röntgenfluoreszenzspektroskopische Untersuchungen von einer Putzprobe Schloss Höchstädt a. d. Donau. Ausgewertet von Herrn Frank Mucha, Fachhochschule Erfurt.
 - ³ Zu Beginn der Arbeiten waren sowohl die Sicherungsarbeiten an der Holzkonstruktion wie auch der Austausch von geschädigten Lehmwickeln abgeschlossen.

Tina Pagel

Alternative Restaurierungsansätze in Bezug auf den Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle Solothurn¹

1. Herstellung und Verwendung von Stuckmarmor

Herstellung

Als Unterkonstruktion für die Stuckmarmorauflage sind verputztes Mauerwerk oder verputzte Holzkonstruktionen verwendet worden, die dem Kunstwerk seine Form gaben und den Untergrund für die ca. 1 cm dicke Stuckmarmorauflage bildeten. Für die Herstellung des Stuckmarmors wurde dem hochwertigen Gips Anmachwasser mit einem Abbindeverzögerer zugegeben. Dieser bestand meist aus tierischem Leim. Der Anteil an der Stuckmarmorauflage ist sehr gering und beträgt etwa um 0,41%.² Es wurden noch weitere Zusatzstoffe zur Modifikation der Eigenschaften zugegeben, diese immer in einem niedrigen Anteil. Die Farblichkeit wurde mit Pigmenten und Farbstoffen erzeugt, die dem Gips zugegeben wurden. Hierbei wurde nicht unbedingt auf Kalk- und Lichtechtheit geachtet.³ Es wurden verschiedenfarbige Teige hergestellt, die ineinander vermengt oder für das gewünschte Erscheinungsbild aneinandergesetzt wurden. So entstand eine Masse, nicht unähnlich einem Brotlaib, von dem etwa 1 cm dicke Scheiben abgetrennt wurden. Diese wurden auf die mit Stuckmarmor zu belegende Fläche mit einer verdünnten Stuckmarmorauflage mit geringem Leimanteil aufgeklebt.

Nachdem der Stuckmarmor noch nicht vollständig abgebunden war, wurden die Flächen mittels Rakel oder scharfer Kelle egalisiert. Hierauf folgten sechs bis acht nasse Schleifgänge mit immer feiner werdenden Schleifsteinen bzw. Schleifmitteln.⁴ Vor den Schleifgängen wurde eine verdünnte Stuckmarmorauflage aufgetragen, die farblich abgestimmt war, um die Poren zu füllen. Dieser Vorgang wurde als Stucken bezeichnet. Für die Politur zum Hochglanz wurden noch feinere Schleifmittel und -steine eingesetzt. Es handelte sich um zwei oder mehr Poliergänge, bei denen vorher eine Leimlösung aufgetragen wurde, deren Konzentration für jeden weiteren Schleifgang erhöht wurde. Durch das Schleifen und Polieren wurde die Oberfläche verdichtet und erhielt ihren typischen Glanz. Im polierten Zustand war die Oberfläche hart und ließ sich schwer ritzen. Die historische Verwendung von Überzügen als Schlussbehandlung in Form von Ölen oder Wachsen wurde wohl sehr sparsam ausgeführt.⁵

Verwendung

Für die Herkunft der Stuckmarmorauflage gibt es zwei Thesen. Die eine besagt, sie sei bereits im alten Ägypten

und bei den Römern und Griechen bekannt gewesen, andere vertreten die Meinung, sie sei in und um Süddeutschland, vielleicht mit Wurzeln in Italien, entstanden. Ihre Hochphase hatte sie sicher im Barock im 17. und 18. Jahrhundert.⁶

Zunächst wurden im 17. Jahrhundert einzelne Ausstattungselemente in dieser Technik gearbeitet, später kam es zur Auskleidung ganzer Raumschalen mit Stuckmarmor.⁷ Im weiteren Verlauf wurde von einfacheren Strukturen zu fantasievolleren Formen übergegangen, die keine natürlichen Vorbilder hatten. Stuckmarmor variiert von so genanntem einfarbigem Stuckmarmor [Abb. 1], bei dem nur ein Teil einfarbig pigmentiert und der zweite unpigmentiert weiß ausgeführt wurde, zu mehrfarbigen Varianten.

Man findet Stuckmarmor sowohl in Sakralräumen, etwa an Altären, als auch bei Säulen oder ganzen Raumausstattungen, die sich auch in Profanbauten finden. Außergewöhnliche Verwendungen sind die Stuckmarmorböden im Schloss Favorite in Rastatt und auch Stuckmarmor als Kamin-Einfassung [Abb. 2]. Eine besondere Form sind Scagliola-Arbeiten, also Einlegearbeiten verschiedenfarbiger Stuckmarmore (ähnlich Pietra dura). Auch das Eindringen von Halb- oder Edelsteinen in die Stuckmarmorauflage war eine Spielart in der Stuckmarmorherstellung [Abb. 3].

Nach heutigem Kenntnisstand ist die These, dass die Herstellung von Stuckmarmor finanziell vorteilhafter für die Auftraggeber war als der Kauf und Transport echter Marmore, nicht mehr haltbar. Barock und Rokoko hatten eine Vorliebe, Material zu imitieren, um ein Ideal zu formen, das in natürlicher Form nicht vorliegt. Auch fanden in ein und demselben Gebäude echte Marmore direkt neben Stuckmarmor Verwendung.

2. Bedeutung von Farblichkeit und Licht im 18. Jahrhundert

Die Architektur des 18. Jahrhunderts hatte ein besonderes Verhältnis zum Licht, das mit dem Göttlichen gleichgesetzt wurde. Wie eine Bühne wurde der barocke Raum ausgeleuchtet, hierbei wurde das Licht durch Zwischenräume geleitet und fiel nicht direkt in den Raum ein. Die farblichen Gegensätze zu den oft hellen Wänden bildeten die farblich gestalteten Ausstattungstücke. Farbe wurde als Ausdruck von Stofflichkeit eingesetzt im Gegensatz zum unstofflichen Licht.⁸ Mit dem Hervorrufen von Glanz wurde diese Stofflichkeit in Teilen aufgehoben. Somit erhielt ein Ausstattungstück seine kultische Bedeutung. Der Glanz kam einer spirituellen Erhöhung gleich.

Einen hohen Stellenwert hatten Glanzlinien, die scharf umrissen waren und vor allem auf Säulen zu beobachten sind. Es wurden im Barock verschiedene Glanzgrade nebeneinander verwandt, um eine Abstufung in der Bedeutung zu erzielen und den theatralischen Effekt zu erhöhen. Vermutlich war dies auch bei Stuckmarmorausstattungen der Fall. Da es heute kaum noch unberührte Stuckmarmoroberflächen gibt, kann dies kaum nachgewiesen werden.⁹

3. Materialverhalten

Aufbau des Stuckmarmorgefüges und hygrisches Verhalten

Wasser wird zum Anmachen des gebrannten Gipses benötigt. Hierbei nimmt das durch Brennen entstandene Halbhydrat Wasser in sein Kristallgitter auf und wird zum Dihydrat. Das restliche Wasser verdunstet und hierdurch entsteht die typische Porenstruktur der Stuckmarmoratrix. Der Leim dient hierbei als Abbindeverzögerer, wodurch Gipskristalle in körniger bis tafeliger Ausbildung entstehen.¹⁰ Durch die nass ausgeführten Schleifgänge wird die Oberfläche verdichtet, sie wird hart und erhält ihren Glanz. Durch die Polituren mit Leimlösung werden auch die kleinsten Poren geschlossen und die Fläche wird hochglänzend.

Die Stuckmarmorschicht ist ein poröses System, bestehend aus der Matrix, in der unterschiedliche Porengrößen vorhanden sind, und einer verdichteten Oberfläche. Beim fertigen Stuckmarmor sind die Poren teilweise mit Gipskristallen gefüllt. Gegen die Oberfläche sind die Kristalle höher verdichtet und der Leim der Politurvorgänge füllt die Zwischenräume.¹¹

Wichtige Vorgänge laufen im Porensystem ab. In den Mikroporen kann schon unterhalb einer relativen Luftfeuchte von 40 % Kapillarkondensation erfolgen. Diese löst Lösungs- und Rekristallisationsprozesse aus. Dabei sind Rekristallisationsprozesse mit Volumenzunahme und erhöhten Drücken im System verbunden. Diese Vorgänge in der Matrix verändern die Porengrößenverteilung und die Porenstruktur.¹²

Degradationsprozesse durch Lichteinwirkung

Durch die Einwirkung von ultraviolettem Licht laufen an der Oberfläche Degradationsprozesse ab. Die verwendeten Pigmente, die historisch nicht immer kalk- und lichtecht waren (z. B. Indigo), sind in den oberflächlichen Schichten Degradation durch UV-Licht ausgesetzt. Deshalb kann es zu farblichen Veränderungen kommen.

Abb. 1: Pfarr- und Wallfahrtskirche Oberdorf, Kanton Solothurn, Kanzel in einfarbigem Stuckmarmor

Abb. 2: Schloss Thunstetten, Kanton Bern, südliches Cheminée im Grand Salon

Abb. 3: Klosterkirche Engelberg, Kanton Obwalden, Detail aus dem linken vorderen Seitenaltar



Auswirkung von Hitze

Gipsstein $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ wird gebrannt und zu $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$. Bei der Verarbeitung wird das Halbhydrat mit Wasser angemacht. Das Wasser wird ins Kristallgitter eingebaut und durch den Abbindeprozess wird das Halbhydrat wieder zum Dihydrat $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$. Bei einer Erwärmung des fertigen Stuckmarmors über 45°C kann das Dihydrat wiederum das gebundene Wasser abgeben. Es entsteht wiederum Halbhydrat, welches metastabil ist und bei genügender vorhandener Luftfeuchte wieder zu Dihydrat wird. Dieser Prozess ist mit einer erheblichen Volumenzunahme verbunden.¹³

Auswirkung von Wassereintrag

Aufgrund dieser Eigenschaften kann Wasser im Stuckmarmor Schäden verursachen. Kondensation und Wasser, das durch undichte Dächer eindringt, führen zu einem Quellen und auch zur Lösung des Bindemittels Leim in den oberflächlichen Bereichen des Stuckmarmors. So kommt es zu einer Öffnung des Systems, zu einer porösen Oberfläche und zum Verlust der glänzenden, verdichteten Schicht.

Aufsteigende kapillare Feuchte hingegen verdunstet an der Oberfläche des Stuckmarmors und setzt dabei Lösungs- und Rekristallisationsprozesse in Gang. Einen wesentlichen Einfluss stellen eingebrachte Fremdsalze dar, die das Schadenspotential vergrößern. Gips – chemisch CaSO_4 – ist ein schwer lösliches Salz. Die Löslichkeit kann jedoch durch die Anwesenheit von Fremdsalzen erhöht werden, z. B. um das Vierfache bei Halit. Salzgemische verfügen wiederum über eine große Bandbreite von Gleichgewichtsfeuchten, was das Schadenspotential auch bei geringen relativen Luftfeuchten erhöht.¹⁴

Durch hygrische Dilatation, also das Schwellen und Schrumpfen des Materials und die Rekristallisationsprozesse, verbunden mit einer Volumenzunahme, das heißt mit dem Aufbau von Druck im System, wird die Stuckmarmor matrix bei wiederholtem Wassereintrag nachhaltig verändert.¹⁵

Versuche zu hygrischen Einflüssen

Es wurden Versuche zum Einfluss von Feuchte auf Stuckmarmor an nachgestellten Versuchskörpern unternommen, die in historischer Technik als einfarbiger Stuckmarmor mit einem weiß belassenen und einem schwarz pigmentierten Teig hergestellt wurden. Für einen Vergleich wurde ein Musterkörper ohne Behandlung als Referenz belassen. An den Versuchskörpern wurden folgende Szenarien simuliert:

- Ein Eintrag von Wasser von vorne, wie er z. B. durch fließendes Wasser oder durch Eingriffe unter Verwendung von Wasser an der Oberfläche des Stuckmarmors vorkommen kann.
- Um eine kapillare Durchfeuchtung von anderen Bauteilen her in die Stuckmarmor schicht zu simulieren, wurde Wasser von hinten zugeführt.

- Eine Zugabe von einem bauschädlichen Salz, $\text{MgSO}_4 \cdot 7 \text{H}_2\text{O}$, sollte den kapillaren Wassertransport und die gleichzeitige Einwanderung eines Salzes in die Stuckmarmor matrix simulieren.

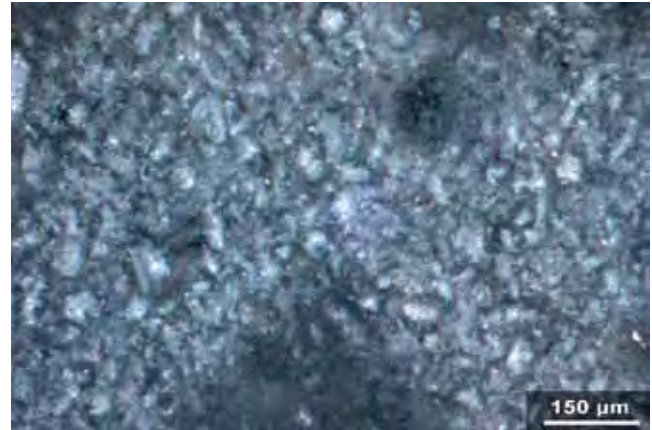


Abb. 4: Mikroskopische Aufnahme, Oberfläche des Probekörpers nach dem Eintrag von Feuchte von hinten mit der Zugabe eines Salzes



Abb. 5: Mikroskopische Aufnahme eines Dünnschliffes, Probekörper nach dem Eintrag von Feuchte von hinten mit Zugabe eines Salzes

Abb. 6: Schloss Favorite, Rastatt, von einem Überschleifvorgang gefüllter Kratzer im Stuckmarmor

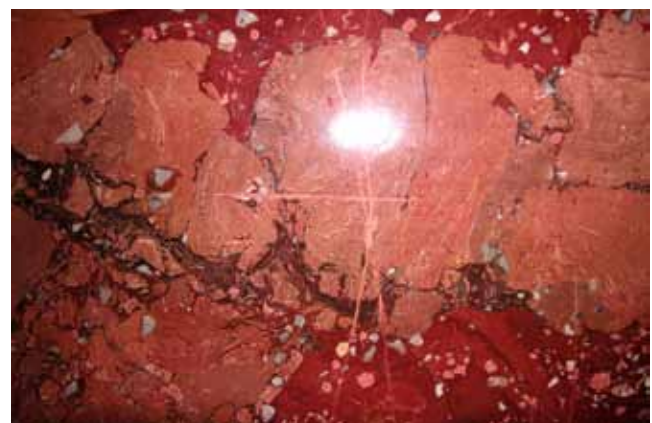




Abb. 7: Dreibeinskreuzkapelle Solothurn, Kanton Solothurn, Hochaltar

Schon während der Durchführung der Befeuchtungszyklen konnten folgende Beobachtungen gemacht werden: Bei der Simulation von Feuchte von der Oberfläche her war bereits nach einmaliger Durchführung der Oberflächenglanz verloren. Bei der Befeuchtung von der Rückseite her war durch die intakte verdichtete Oberfläche eine Kondensation eingeschränkt. Der Probekörper, der von vorn befeuchtet wurde, trocknete bedeutend schneller ab. Bei der Feuchteeinwirkung von hinten mit der Zugabe eines Salzes zeigte sich eine extrem langsame Abtrocknung und eine farblich veränderte Oberfläche. Diese bestand aus einer Verdunklung, die sich um die Gipskristalle herum zu bilden schien [Abb. 4].

Überprüfung mittels Elektronenmikroskop

Bei der Feuchte von vorne zeigten sich an der Oberfläche die größten Veränderungen. Der Leimanteil in der obersten Schicht wurde gequollen und gelöst. Es ist eine offenliegende Porenstruktur sichtbar. Auf den ersten Blick scheint bei der Feuchteeinwirkung von hinten keine Veränderung eingetreten zu sein. Die auf der Oberfläche erscheinenden hellen Kristalle sind neu gebildete Gipskristalle, die an der Verdunstungsfläche auf der Oberfläche auskristallisiert sind. Dies weist auf Lösungsprozesse im Gefüge hin, die die Porenstruktur verändern. Bei der einmaligen Einwirkung von Feuchte von hinten mit Zugabe eines Salzes bildeten sich weniger Kristalle auf der Oberfläche.

Phänomene bei Feuchte von hinten mit Salzzugabe

Ein besonderes Phänomen, das bei der Simulation von Feuchteeinwirkung von hinten mit der Zugabe eines bauschädlichen Salzes auftrat, ist die Migration von Pigmenten. Es handelte sich hierbei um ein feinteiliges Pigment (Flammruß). Schon nach einmaliger Befeuchtung von hinten wurde eine Verdunklung der Oberfläche beobachtet. Weiterhin war die Verdunstung sehr stark verzögert, das kapillare System hat sich demzufolge verändert. Im wasserfrei angefertigten Dünnschliff konnte die Ansammlung der Pigmente an den Verdunstungszonen, sowohl an der Oberfläche als auch an den Kapillaren, beobachtet werden [Abb. 5].

4. Traditionelle Restaurierungstechniken

Oftmals wird zur Reinigung von Stuckmarmoroberflächen Wasser verwendet. Auch ein Anteil an Ethanol kommt vor. Zwei noch sehr häufige Restaurierungsmethoden sind einerseits das Überschleifen von Oberflächen, die ihren Glanz verloren haben, und die Abnahme geschädigter Bereiche mit anschließender Ergänzung der Fehlstellen in historischer Technik am Objekt. Hierbei werden die in der originalen Herstellung verwandten Arbeitsprozesse angewendet. Zum Überschleifen werden die Flächen nach dem Stucken nass geschliffen. Es werden ebenso sechs bis zehn Schleif-Poliergänge ausgeführt. Dabei geht immer auch Originalsubstanz verloren. Die Stuckmarmordicke betrug original nicht mehr als ca. 1 cm und war vermutlich oft wesentlich dünner.

Es ist oft nicht einfach, überarbeitete Oberflächen zu erkennen. Oftmals werden diese fälschlicherweise als original betitelt, was höchstens ein Kompliment an den ausführenden Stuckateur ist. Eindeutige Hinweise für eine Überarbeitung können Kratzer sein, die in einheitlichem Ton erscheinen [Abb. 6]. Ergänzungen können eventuell mit der Zeit eine andere farbliche Veränderung durchlaufen als das umgebende Original und sind leichter erkennbar.

5. Auswirkungen traditioneller Restaurierungstechniken

Eine Reinigung mittels Wasser bewirkt das oben beschriebene Quellen und Auswaschen des Bindemittels im oberflächennahen Bereich und führt zu einem Verlust von Glanz und einer Öffnung des Porensystems der Matrix zur Oberfläche hin.

Die Ergänzung in historischer Technik am Objekt ist durch die nass ausgeführten Schleifgänge mit Wassereinträgen in die umgebende Originalsubstanz verbunden. Der Zyklus aus Befeuchtung und Abtrocknung wiederholt sich je Schleifgang und setzt Lösungs- und Rekristallisationsprozesse in Gang, die die Matrix schädigen.

Farbliche Veränderungen kommen schon durch das Überschleifen mit vorherigem Stucken zustande. Durch das Verwenden pigmentierter, verdünnter Stuckmasse zum Stucken werden die offenen Poren gefüllt. Je nach Wahl des Farbtones ändert sich die Erscheinung der Gesamtfläche. Da dabei für große Flächen meist ein einheitlicher mittlerer Farbton gewählt wird, werden Differenziertheit und farbliche Struktur verwischt.

Ein weiterer Veränderungsprozess entsteht durch die Degradation der verwendeten Pigmente. Es wird inzwischen Abstand vom Abschleifen der farblich veränderten Schicht genommen. Leider hat sich dieses Vorgehen erst durchgesetzt, als erkannt wurde, dass restaurierte Flächen wiederum dieselbe farbliche Veränderung vollzogen. Außerdem gibt es inzwischen Stuckmarmorkunstwerke, deren Stuckmarmorauslage durch Überarbeitungen durchgeschliffen und somit nicht mehr vorhanden ist.

6. Restaurierungsethische Überlegungen

Überschleifen von blind gewordenen Oberflächen

Der Glanz gehört im barocken Raumkonzept als wesentlicher Bestandteil zu den Stuckmarmorkunstwerken. Auch darf der Glanz als Produkt einer geschlossenen, verdichteten Oberfläche, die eine Schutzwirkung für die darunter liegende Matrix darstellt, nicht außer Acht gelassen werden. Ein Überschleifen der Oberfläche führt allerdings zu Feuchtigkeitseintrag, Substanzverlust und eventuell zu Farbverschiebungen. Für den dauerhaften Erhalt sollten deshalb andere Methoden zum Schutz der Matrix evaluiert werden.

Ergänzungen in historischer Technik

Die Ergänzung in historischer Technik hat den Vorteil, dass das komplexe System aus poröser Matrix und verdichteter Oberfläche mit seinem charakteristischen physikalischen Verhalten weitgehend erhalten bleibt, im Gegensatz zum Schließen von Fehlstellen z. B. durch Kittungen und aufliegende Retuschen.

Wenn am Objekt in historischer Technik ergänzt wird, ist allerdings eine Abnahme der Ergänzung, ohne das umgebende Originalmaterial zu beeinträchtigen, nicht möglich. Ein Erkennen von Ergänzungen kann sehr schwierig oder unmöglich sein, wenn die Ergänzung exakt ans Original angepasst ist.

7. Der Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle Solothurn

Die Dreibeinskreuzkapelle Solothurn lag zur Erbauungszeit außerhalb der Stadt Solothurn, ist aber mit der Stadtge-



Abb. 8: Jesuitenkirche Solothurn, Stanislaus-Kostka-Altar

Abb. 9: Dreibeinskreuzkapelle Solothurn, Sockelbereich Hochaltar



schichte fest verbunden. Sie wird seit ca. 100 Jahren nicht mehr genutzt und ist daher in einem vernachlässigten Zustand. Der Stuckmarmorhochaltar aus der Ausstattungphase zwischen 1691 und 1693 füllt die gesamte Wand des Chorraumes aus. Er verfügt rechts und links des Altartisches über jeweils einen Durchgang als Zugang zur Sakristei [Abb. 7].¹⁶ Ausgeführt ist er in rotem und schwarzem Stuckmarmor, wobei die Farbigekeit durch den aufliegenden Überzug ins Gelbliche verschoben erscheint.

Die Bedeutung des Hochaltars

Die Ausführung der Stuckmarmorarbeiten am Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle zeugen von einer großen Kunstfertigkeit des ausführenden Stuckateurs. Sie sind von feiner Struktur und hoher Qualität. In der Jesuitenkirche Solothurn finden sich zwei Seitenaltäre, die dem Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle sehr ähnlich sind. Einer dieser Altäre [Abb. 8] ist von dem Wessobrunner Stuckateur Benedikt Schütz signiert, der andernorts wahrscheinlich im Trupp von Michael Schmutzer beschäftigt war. Die Seitenaltäre der Jesuitenkirche sind kleiner als der Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle und verfügen somit nur über eine vertikale Achse, während der Hochaltar jeweils außen über eine weitere Achse mit den Durchgängen und den darüber liegenden Figurennischen verfügt. Struktur und Farbgebung sind nahezu identisch, lediglich die Spiegel sind in der Jesuitenkirche in rotem Stuckmarmor gehalten, in der Dreibeinskreuzkapelle sind sie schwarz. Eine weitere Übereinstimmung ist die Verarbeitung. Die viertelmondförmigen Einbuchtungen in die Spiegel sind angesetzt. Dies ist eine außergewöhnliche Technik, die an allen drei Altären vorkommt.

Auch die spezifische Struktur des roten Stuckmarmors ist an den drei Altären identisch. Es handelt sich hierbei um eine Faltechnik. Es wurden verschiedenfarbige Teigplatten aufeinander gelegt und die so entstandene Platte gefaltet und zu einem Laib geformt, der dann in Scheiben geschnitten und aufgelegt wurde. Es kann daher vermutet werden, dass der Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle ebenfalls von Benedikt Schütz aus Wessobrunn gearbeitet worden ist.

Konstruktion

Der Altartisch ist gemauert und eventuell auch die unteren Postamente. Ansonsten dürfte es sich größtenteils um eine verputzte Holzkonstruktion handeln (auf der Rückseite sind die Figurennischen ersichtlich, die aus einer Holzkonstruktion mit aufliegendem Putz bestehen). Die Stuckmarmormasse wurde aber teilweise auch direkt auf das Holz, ohne eine zwischenliegende Mörtelschicht, aufgebracht.

Überzug

Über fast allen Teilen liegt ein stark degradiertes, vergilbtes und verschmutztes Überzug. Dieser ist nicht original, da er sich auch auf Kittungen befindet. Teils pudert er ab, teils ist

er schwarz verkrustet und craqueliert. Darunter befindet sich vermutlich in weiten Teilen eine geschlossene Oberfläche mit einem gewissen Glanzgrad. In den unteren Bereichen ist die Oberfläche großflächig offenporig. Als Überzug wurde ein Öl-Harz-Gemisch verwendet, vermutlich mit einem hohen Anteil an Harz.¹⁷

Aufsteigende Feuchte

Die Sockelzonen der Postamente des Stuckmarmoraltars weisen erhebliche Schäden auf. Der Stuckmarmor liegt offen, absandend vor [Abb. 9]. Die Matrix ist weitgehend zerstört. Als Ursache wird aufsteigende Feuchte, wahrscheinlich mit einem Anteil an eingebrachten Fremdsalzen, vermutet.

8. Alternativen

Reinigung mit Ethanol

Für die Abnahme des degradierten Überzuges auf dem Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle wurde unter anderem ein Versuch mit Ethanol unternommen. Für diese Probe wurde Ethanol auf ein Wattestäbchen gegeben und mit möglichst kurzer Wirkdauer der Überzug abgenommen. Das Ergebnis war sehr zufrieden stellend (Überprüfung mittels ultravioletten Lichts).

Da Ethanol ein polares Lösungsmittel ist und polare Stoffe den Leimanteil im oberflächennahen Bereich quellen können, wurde die Oberfläche eines Probekörpers mit Ethanol gereinigt, gleich dem Versuch am Altar, und diese Oberfläche mit der Oberfläche einer unbehandelten Musterplatte elektronenmikroskopisch verglichen. Die Aufnahmen zeigten, dass sich kein Unterschied feststellen lässt zwischen dem ethanolgereinigten und dem unbehandelten Probekörper. Somit ist eine vorsichtige Reinigung von Stuckmarmor mit Ethanol als Maßnahme denkbar.

Ergänzungen nach Abformung abseits des Objekts in historischer Technik

Da eine Ergänzung von Fehlstellen den Vorteil bietet, dass auch die Ergänzung das komplexe System aus poröser Matrix und verdichteter Oberfläche mit seinen spezifischen physikalischen Eigenschaften beinhaltet, andererseits aber durch den zyklischen Wassereintrag das umgebende originale Material schädigt, wurde eine Alternative zur Ergänzung direkt am Objekt gesucht. Dazu wurde vor allem eine geeignete Methode zur Abnahme der originalen Form der Fehlstelle evaluiert. Als beste Kombination haben sich hierbei der Einsatz einer Blei-Zinn-Folie und eines Knet-Silikons herausgestellt. Die Blei-Zinn-Folie kann auch scharfe Kanten abbilden und ist dehnfähiger als andere Folien. Knet-Silikon stellte sich als beste Alternative heraus, da sich hinter der fehlenden Stuckmarmorsschicht, wie bei Stuckmarmorarbeiten häufig, ein Hohlraum befand.

9. Schlussfolgerungen und Maßnahmen zum Schutz von Stuckmarmorkunstwerken

Zunächst ist das Einrichten eines stabilen Klimas eine wünschenswerte Voraussetzung, damit es nicht zu Schwankungen kommt (Gleichgewichtsfeuchte der anwesenden Salze und Kondensation an den Oberflächen). Dies ist vor allem in Kirchenräumen schwer oder gar nicht zu bewerkstelligen. Da jeglicher Eintrag von Feuchte in die Stuckmarmorkunstwerke verhindert werden sollte, bedingt dies sowohl die Instandhaltung der Dächer als auch eine Verhinderung von kapillarem Feuchtetransport aus der Umgebung in die Kunstwerke. Eine Maßnahme hierzu könnten Sperren darstellen. Da die herkömmlichen Methoden, die bei Bauwerkstrockenlegungen angewandt werden, aufgrund von Hitzeentwicklung, eingesetzten Kühlmitteln, der Größe der Gerätschaften und aufgrund der Unverträglichkeit mit der Konstruktion oder der verwendeten Materialien nicht angewendet werden können, sind hier weitere Forschungen nötig, um die Stuckmarmorkunstwerke vor dem Eintrag von Feuchtigkeit durch kapillare Steigprozesse zu bewahren. Nach erfolgter Abspernung sollten Maßnahmen zur Entsalzung angedacht werden. Auch dies erfordert aber weit reichende Untersuchungen und eine Identifizierung der vorliegenden Fremdsalze. Auch ist das Personal anzuweisen, keine Reinigungen der Oberflächen mit Wasser vorzunehmen.

Um den Eintrag von Wasser zu verringern, sollten Ergänzungen abseits des Objekts vorgenommen werden. Auf ein Überschleifen sollte verzichtet werden, da dies auch zu Substanzverlust führt. Ein Aufschleifen der Oberfläche, um die ursprüngliche Pigmentierung sichtbar zu machen, sollte aufgrund des drohenden unwiederbringlichen Verlusts der dünnen Stuckmarmoraufgabe unbedingt verzichtet werden. Für eine Reduzierung der ultravioletten Strahlung auf die Stuckmarmoroberflächen sollten Filtermaßnahmen, wie z. B. UV-Schutz-Folien, in die Überlegungen einbezogen werden. Auch die Einwirkung von Hitze sollte möglichst vermieden werden. Dies bedeutet allerdings, dass Cheminée, die über eine Stuckmarmoreinfassung verfügen, nicht weiter befeuert werden sollten.

Literatur

- Claus ARENDT, Die „gesunde“ Wand als Voraussetzung einer Freskenanierung, in: Salzschäden an Wandmalereien, (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 78); München 1996, S. 15–28.
- Michaela BERNER u. Johannes WEBER, Stucco Marble: Notes on its Preparation According to Literature, in: Christian WITTENBURG (Hrsg.): Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection, Research Report No 9, European Communities, 1999, S. 11–20.
- A. Elena CHAROLA, Salts in the Deterioration of Porous Materials: An Overview, in: Journal of the American Institute for Conservation, Bd. 39, Nr. 3, 2000, S. 327–343.
- Heide CZYCH u. Melanie AXT, Stuckmarmor – Auswertung deutschsprachiger Quellen zu einer dekorativen Imitationstechnik und deren Nachstellung anhand ausgewählter Anweisungen. Untersuchung der Materialbeständigkeit gegenüber klimatischen Einflüssen in Verbindung mit bauschädlichen Salzen, Facharbeit Fachhochschule Potsdam 2005.
- Frank FRÖSSEL, Handbuch Putz und Stuck – Herstellung, Beschichtung und Sanierung von Neu- und Altbau, München 2003.
- Alexander A. JESCHKE, Lösungskinetik von Gips und Anhydrit, Diss. Universität Bremen 2002.
- H. KLOPPER, Wassertransport durch Diffusion in Feststoffen, insbesondere in Baustoffen, Kunststoffen, Beschichtungen, Wiesbaden – Berlin 1974.
- Dieter LOOS, Experimentelle Untersuchung und Modellierung der Löslichkeit von Kalkstein und Gips in wässrigen Systemen bei höheren Ionenstärken, Diss. Universität Duisburg-Essen 2003.
- Nils MAINUSCH, Erstellung einer Materialsammlung zur qualitativen Bestimmung bauschädlicher Salze für Fachleute der Restaurierung, Diplomarbeit Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen 2001.
- Karl NEUBARTH, Stuckmarmor in Niederösterreich, in: Denkmalpflege in Österreich – Ausstattung und Erhaltung von Innenräumen – Zur Restaurierung, 2. Teil, Bd. 16, Wien 1995, S. 27–30.
- Jürgen PURSCHE, Zur Schadensproblematik salzbelasteter Wandmalereien, in: Salzschäden an Wandmalereien, (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 78); München 1996, S. 6–14.
- Cécile RUEGG, Die Dreibeinskreuzkapelle in Solothurn – Baugeschichte, Ausstattung, Erhaltungszustand sowie Konzept zur Substanzerhaltung, Diplomarbeit Hochschule der Künste Bern 2006.
- Robert SCHERER, Die künstlichen Fußböden, Wandbeläge und Deckenverkleidungen, Reprint der Originalausgabe Leipzig 1922, Leipzig – Holzminde 2002.
- H. Rainer SCHMID, Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland unter besonderer Berücksichtigung Ottobeurens, in: Institut für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (Hrsg.), Von Farbe und Farben – Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 251–255.
- H. Rainer SCHMID, Licht und Glanz an Kirchengestaltungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Altbayern und Schwaben, in: Katharina WALCH u. Johann KOLLER (Hrsg.), Lacke des Barock und Rokoko (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 81), München 1997, S. 11–21.
- Marina VAN BOS u. Jan WOUTERS, Analysis of Organic Stucco Marble Coatings, in: Christian WITTENBURG (Hrsg.), Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection, Research Report No 9, European Communities 1999, S. 131–138.
- Johannes WEBER u. Wolfgang GAGGL, Stucco Marble – Composition and Structure; in: Christian WITTENBURG (Hrsg.): Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection, Research Report No 9, European Communities 1999, S. 79–100.
- Christian WITTENBURG, Introduction to the Project, in: Christian WITTENBURG (Hrsg.), Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection, Research Report No 9; European Communities 1999, S. 7–10.
- Christian WITTENBURG, Johannes WEBER, Roman KOZLOWSKI u. Jan WOUTERS, Conclusions and Recommendations; in: Christian

- WITTENBURG (Hrsg.), *Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection*, Research Report No 9, European Communities 1999, S. 139–144.
- Christian WITTENBURG, Anke ZEUNERT, Anette LORK u. Ulrich WILBERS, *Preparation Techniques and Deterioration of Stucco Marble*, in: Christian WITTENBURG (Hrsg.), *Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection*, Research Report No 9, European Communities 1999, S. 53–78.
- Doris WOLLSCHLÄGER, *Das barocke Stuckmarmor-Grabdenkmal des Grafen Karl Ludwig von Nassau-Saarbrücken – Erfassung der Technologie und der Schadensphänomene, Überlegungen zur Konservierung*, Diplomarbeit Fachhochschule Köln 1998.
- Jan WOUTERS, Karijn LAMENS u. Jana SONYOVÁ, *Composition and Degradation of the Proteinaceous Binding Medium in Stucco Marble by Calibrated Amino Acid Analysis and Implication for Conservation of Stucco Marble Decorations*; in: Christian WITTENBURG (Hrsg.), *Baroque artificial marble – Environmental Impacts, Degradation and Protection*, Research Report No 9, European Communities 1999, S. 105–130.
- Abbildungsnachweis**
Alle Abbildungen sind von der Verfasserin aufgenommen worden.
-
- ¹ Der nachfolgende Artikel bildet einen Ausschnitt aus der Diplomarbeit der Verfasserin mit gleichnamigem Titel, eingereicht 2008 an der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Vertiefungsrichtung Architektur, Ausstattung und Möbel.
- ² WOUTERS et al., *Composition and Degradation*, 1999; S. 128.
- ³ WOLLSCHLÄGER, *Das barocke Stuckmarmor-Denkmal*, 1998; S. 10; BERNER u. WEBER, *Stucco Marble*, 1999, S. 14; CZYCH u. AXT, *Stuckmarmor*, 2005, S. 30.
- ⁴ BERNER u. WEBER, *Stucco Marble*, 1999, S. 14.
- ⁵ VAN BOS u. WOUTERS, *Analysis*, 1999; S.133.
- ⁶ SCHERER, *Die künstlichen Fußböden*, 2002 (1922), S.117, S.126f; CZYCH u. AXT, *Stuckmarmor*, 2005, S. 2 ff.
- ⁷ NEUBARTH, *Stuckmarmor in Niederösterreich*, 1995, S. 27 f.
- ⁸ SCHMID, *Licht und Glanz*, 1997; S. 11 ff.
- ⁹ SCHMID, *Licht und Farbe*, 1980; S. 15 f, S. 254.
- ¹⁰ WEBER u. GAGGL, *Stucco Marble*, 1999, S. 86 f.
- ¹¹ WITTENBURG et al., *Conclusions and Recommendations*, 1999, S. 141; WITTENBURG et al., *Preparation Techniques*, 1999, S. 54, 57; WOUTERS et al., *Composition and Degradation*, 1999; S. 128; WOLLSCHLÄGER, *Das barocke Stuckmarmor-Denkmal*, 1998, S. 63.
- ¹² WITTENBURG, *Introduction*, 1999, S. 7; ARENDT, *Die „gesunde“ Wand*, 1996; S. 16f; CHAROLA, *Salts in the Deterioration*, 2000, S. 328, 332; KLOPFER, *Wassertransport*, 1974, S. 21; FRÖSSEL, *Handbuch*, 2003, S. 70, 78; WEBER u. GAGGL, *Stucco Marble*, 1999, S. 97.
- ¹³ FRÖSSEL, *Handbuch*, 2003; S. 32, 69f; MAINUSCH, *Materialsammlung*, 2001, S. 88; JESCHKE, *Lösungskinetik*, 2002, S. 18.
- ¹⁴ LOOS, *Experimentelle Untersuchung*, 2003, S.11; MAINUSCH, *Materialsammlung*, 2001, S. 86; CHAROLA, *Salts in the Deterioration*, 2000, S. 330 f.
- ¹⁵ WITTENBURG et al., *Preparation Techniques*, 1999, S. 58 f; PURSCHE, *Schadensproblematik*, 1996, S. 8.
- ¹⁶ RÜEGG, *Dreibeinskreuzkapelle*, 2006.
- ¹⁷ *Untersuchung mittels Fourier-Transform-Infrarot-Spektroskopie*.

Wanja Wedekind

Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik

Die Suche nach Exponaten der Kunsttechnik Scagliola ist wie ein Puzzle, in dem sich immer wieder neue Teile auffinden und mal eher mühsam, mal eher einfach zu einem Ganzen einpassen lassen. Die Verbreitung der Kunsttechnik, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Herrschaftsgebiet des Heiligen Römischen Reiches als Regat geheim gehalten wurde, galt lange Zeit als begrenzt auf Norditalien und Süddeutschland. Heute erschließen sich jedoch immer wieder neue Fundstellen in Europa und bis in das ferne Iran, wobei die Suche definitiv noch nicht beendet ist. Viele, vielleicht sogar der überwiegende Teil der Arbeiten sind als solche bis heute nicht identifiziert und werden in der kunstwissenschaftlichen Literatur oft als Pietra Dura- Arbeiten, also Intarsien aus Halbedelsteinen, beschrieben; darauf wird an gegebener Stelle noch eingegangen.

Die Identifizierung der Kunsttechnik erfordert die haptische Erfahrung und ihre unmittelbare Anwendung am Objekt, weshalb im folgenden Artikel auf zielführende Arbeitsweisen hingewiesen werden soll. Er fasst rund 15 Jahre regelmäßige Beschäftigung mit dem Thema, eine Facharbeit an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst in Hildesheim sowie die erneute Vertiefung anlässlich eines Vortragsbeitrags der in diesem Heft veröffentlichten Tagungsergebnisse zusammen.

Terminologie

Der Terminus Scagliola beschreibt Schuppe oder Gipsstein und steht aus kunsttechnischer Sicht für Intarsienarbeiten in Stuckmarmor. Im angelsächsischen Sprachraum wird Scagliola jedoch oft als herkömmliche Stuckmarmorarbeit bezeichnet, genau wie im italienischen Sprachraum.¹ Der italienische Begriff „scagliuo“ beschreibt außerdem einen toskanischen Kunstmarmor und ist wahrscheinlich namensgebend für die Kunsttechnik.²

Material

Materialtechnisch betrachtet handelt es sich also um eine Imitationstechnik aus dem Grundwerkstoff Gips. Der Gips wird hierbei mit Färbemitteln oder Pigmenten eingefärbt und sein Abbindeprozess durch die Zugabe tierischer Leime verzögert, was erst die marmorierende Gestaltung der Gipsmasse ermöglicht. Dem Stuckateur oder Marmoristen ist es dadurch möglich, durch unterschiedliche Kunstgriffe der Masse Form und Farbe zu geben. Der so zugerichtete Stuckmarmorteig hat tatsächlich die Konsistenz eines Brot-

teiges und wird hinsichtlich seiner Aufbereitung auch in ganz ähnlicher Weise hergestellt. Der Teigleib wird am Ende in Scheiben geschnitten, und die einzelnen Stücke werden aneinander gelegt, verpresst und verdichtet. Nach dem Erhärten beginnt erst die eigentliche Arbeit des Schleifens und Verspachtelns, bis endlich eine glatte, dichte und glänzende Oberfläche geschaffen ist. In diese hinein werden Flächen geschnitten und erneut mit Stuckmarmor Masse ausgefüllt, geschliffen und verspachtelt.

Einsatzmöglichkeiten

In Scagliola wurden bevorzugt Stipes-Verkleidungen für Altäre, Tischplatten und Bildtafeln, aber auch ganze Wandinkrustationen und Fußböden hergestellt [vgl. Abb. 5]. Vereinzelt kamen auch Objekte wie Taufbecken [Abb. 1] und Stuckmarmorsärge mit Intarsienarbeiten und im 19. Jahrhundert auch Vasen und andere kleinteilige Gegenstände zur Ausführung.³

Forschung

Einen ersten und bis heute unübertroffenen Überblick über die Kunsttechnik der Scagliola in Hinblick auf ihre europäische Dimension verfasste Erwin Neumann im Jahre 1956 mit seinem Aufsatz „Materialien zur Geschichte der Scagliola“. Er konnte auf eine Fülle eigener Beobachtungen, rege Anteilnahme von Fachkollegen und eine umfangreiche Literaturrecherche aufbauen. Neumann setzt sich in seinem Aufsatz kritisch mit der Arbeit seiner Vorgänger auseinander und formuliert an verschiedenen Stellen die Schwierigkeit der eindeutigen Zuweisung einzelner Arbeiten zu bestimmten Künstlerpersönlichkeiten; eine Schwierigkeit, die sich wie ein roter Faden durch die kunsthistorische Aufarbeitung des Themas zieht und teilweise Legendenbildungen beförderte. Neumann musste sich hier, wie alle seiner Kollegen vor und nach ihm, mit dem Dilemma auseinandersetzen, dass die meisten Arbeiten weder eindeutig datiert noch signiert sind.

Die größte Schwierigkeit bei der Aufarbeitung des Themas betrifft jedoch die falsche Zuordnung von Scagliolaarbeiten aus werktechnischer Sicht. Bis heute werden zahlreiche Arbeiten als Werke in Pietra Dure-Technik bezeichnet, also als Steinintarsien, so z. B. eine Stipes-Verkleidung in der Kapelle S. Silvestro in Santa Sanctorum in Rom, die in der Fachliteratur als *paliotto d'altare intarsie marmoree*⁴ bezeichnet wird, oder die Scagliola-Epitaphe in Naumburg



Abb. 1: Weihwasserbecken in der Stiftskirche in Lamspringe/Niedersachsen

an der Saale, die ebenfalls als Steinintarsien bezeichnet werden.⁵ In der vorliegenden Arbeit und in der geographischen Aufarbeitung [Abb. 5] werden deshalb einzelne Arbeiten von den möglichen (und zuweilen auch nachgewiesenen) Urhebern getrennt betrachtet, um Spielräume für eine methodische Bewertung zuzulassen.

Für den süddeutschen Raum konnte Neumann auf den detailliert ausgearbeiteten Aufsatz von Hugo Schnell über das Frühwerk des Dominikus Zimmermann zurückgreifen.⁶ Schnell war aufgrund politischer Umstände gezwungen, seinen Lebensunterhalt zu sichern durch die Entwicklung eines eigenen kunsthistorischen Projekts, das in erster Linie mit Feldforschungsarbeit verbunden war.⁷ Es scheint nicht zuletzt dieser für Kunsthistoriker eher unorthodoxen Arbeitsweise konsequenter Feldforschung geschuldet zu sein, dass Schnell in Süddeutschland auf die zahlreichen und bis dato unveröffentlichten Scagliolaarbeiten des Dominikus Zimmermann aufmerksam wurde und ein fast vollständiges Werkverzeichnis des Wessobrunner Stuckateurs mit 53 Stücken an 12 verschiedenen Orten anfertigen konnte.

1. Italien

Von den 1980er Jahren bis heute entstanden in erster Linie in Italien verschiedene monografische Werke zu regionalen Zentren in Italien. Ein weiterer umfassender Aufsatz zur Geschichte und Entwicklung der Scagliola erschien 1992.⁸ Besonders Ende der 1990er Jahre kam es zu einer umfangreichen Aufarbeitung der norditalienischen Scagliola um den kleinen Ort Carpi in der Emilia Romagna.⁹ Nachdem die Scagliola aus Carpi von verschiedenen Autoren hinreichend beschrieben worden war, widmete sich Anna Maria Massinelli 1997 in ihrem Buch *Scagliola – l'arte della pietra di luna* in einem Schwerpunktkapitel der toskanischen Scagliola, einem bis dato nur lückenhaft dargestellten Verbreitungsgebiet der Scagliola. Darüber hinaus spannt sie in ihrer umfangreichen Publikation einen Bogen von Carpi über Wien bis nach München, beleuchtet zudem die Situation in Umbrien und Bologna und stellt die umfangreiche Sammlung Bianco Bianchi (Florenz) vor, einen bis in unsere Tage meisterhaft arbeitenden Scagliolisten. Außerdem gibt sie aufschlussreiche Einblicke in die Restaurierung.

Eine Zusammenstellung der Situation der benachbarten Region Montefeltro erfolgte ein Jahr zuvor, wobei bei den insgesamt 97 dokumentierten Arbeiten aus 14 unterschiedlichen Orten das farbenfrohe Programm in Rot- und Blautönen ein eindeutiges Charakteristikum darstellt.¹⁰ Ähnlich wie bei den Arbeiten aus Bologna fällt zudem auf, dass die florale Ornamentik überwiegt und nicht die Steinimitation, wie etwa bei den Münchner oder Tessiner Arbeiten.

Im selben Zeitraum erschien eine Arbeit zu den Scagliolisten letzter genannter Region, die auf die bis in das 20. Jahrhundert lebendige Tradition der Kunsttechnik in der Bergregion eingeht.¹¹ Systematische Felduntersuchungen zu den Scagliolaarbeiten im Tessin folgen zehn Jahre später.¹² Der umfangreiche Katalog listet zahlreiche Arbeiten an 15 verschiedenen Orten auf und dokumentiert die breite Kunstfertigkeit der Tessiner Scagliolisten in den unterschiedlichen

Stilrichtungen der Scagliola. Nur ein Jahr zuvor erschien ein weiterer allgemeiner Überblick zur Scagliola, der auch Arbeiten im mittel- und süditalienischen Kulturraum streift.¹³ Die Region Kalabrien, mit ihren strengen schwarz-weißen Arbeiten ähnlich wie die Frühwerke aus Carpi, findet in einer jüngeren französischen Publikation Erwähnung.¹⁴

2. Deutschland

In Deutschland kam es seit den 1980er Jahren wieder zu einer verstärkten systematischen Beschäftigung mit der Kunsttechnik der Scagliola. Besonders hervorzuheben ist eine Dissertation, die sich mit den Münchner Arbeiten beschäftigt.¹⁵ Die Dissertation listet alle bekannten Arbeiten der Familie Fistulator auf, deren Patron, Wilhelm Fistulator, als Urvater der Kunsttechnik gilt. Das Zentrum bildet hierbei der kurfürstliche Residenzbau, der über hundert Tafeln, Wandverkleidungen und Tischplatten beherbergt. Die kunstvollen Arbeiten, die weit über die Grenzen Münchens für große Bewunderung sorgten, vereinen meisterhaft die gesamte Bandbreite der unterschiedlichen stilbildenden Werktechniken der Scagliola, auf die später noch eingegangen werden soll.

Eine Berliner Ausstellung beschäftigte sich 1987 unter anderem mit Scagliola und beschrieb den Fortgang der Kunsttechnik bis in das 19. Jahrhundert.¹⁶ Zur Restaurierung erschienen insbesondere in den 1990er Jahren eine Reihe interessanter Publikationen, die Licht in den Werkaufbau und die Arbeitsweise unterschiedlicher werktechnischer Varianten brachten.¹⁷

Zentren

In der Fachwelt gilt weitgehend unumstritten der Kulturraum nördlich der Alpen und insbesondere München als Geburtsort der Scagliola. Einzelne frühe Arbeiten und die erste bekannte schriftliche Quelle stammen aus Salzburg, wo ein anscheinend ansonsten nicht weiter in Erscheinung getretener Hans Kerschpaumer angab, was er „(...) alles mittelst Stucco zu machen im Stande sei, nämlich Tischblätter von allerley Farben, Landschaften, Städte, Wappen mit Schild und Helmdecken, Thiere und Geflügel, Confectschalen, Gesimse (...)“.¹⁸ Das früheste erhaltene Zeugnis, eine Tischplatte mit den Wappen eines Salzburger Erzbischofs, wird auf 1590 datiert.

Die Reduzierung der Scagliola in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den Herrschaftsbereich des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. wird von einigen Autoren auf sein fürstliches Regal zurückgeführt.¹⁹ Ein entscheidender Grund muss jedoch in den politischen Bedingungen dieser Zeit liegen, insbesondere im Gebiet des damaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Denn von 1618–1648 wütete der Dreißigjährige Krieg, der in Teilen des Kampfgebietes bis zu 70 % der Bevölkerung dahinraffte. Das Hauptkampfgebiet lag im Gebiet des damaligen Deutschlands.



Abb. 2: Stipes-Verkleidung in Scagliola, Santo Stefano, Perugia/Umbrien

Der Dreißigjährige Krieg ist auch der Grund, weshalb sich die Baukunst des Barock in Deutschland in einer auffälligen zeitlichen Verschiebung im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, wie z. B. Italien, entwickelte.²⁰ Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfügten die weltlichen und kirchlichen Auftraggeber wieder über ausreichende finanzielle Mittel für intensive Bautätigkeiten.²¹

Anders verhielt es sich in Italien, wo die Scagliola zwar oft ein gut gehütetes Familiengeheimnis blieb, jedoch nie staatlichen Reglementierungen unterworfen war. Auch die politischen Bedingungen waren vergleichsweise stabil. Hier entwickelten sich sehr früh regelrechte Werkschulen und später am Opificio delle Pietre Dure in Florenz auch ein eigener akademischer Ausbildungszweig zum Scagliolisten. Die meisten Zentren der Kunsttechnik lagen nach heutigem Kenntnisstand eindeutig in Italien.

Ein mögliches Verbindungsglied zwischen München und Italien stellt die Tessiner Region dar, von der nachweislich eine große Strahlkraft nach ganz Europa ausging. In Italien ist als wohl schaffensreichste Region für Scagliolaarbeiten die Emilia Romagna zu nennen, aus der rund 600 Werke aktenkundig sind. Wichtige Zentren sind Carpi, aber auch Parma. Weiter westlich gibt es bedeutende Arbeiten in Mailand und weiter östlich in Bologna. Südlich schließen sich Florenz und westlich Lucca, Livorno und Pisa an. Weiter südöstlich finden sich zahlreiche Werke in der Dominikanerabtei und -kirche Santo Stefano in Perugia [Abb. 2] und östlich davon in der Region Montefeltro. Als ein weiteres Zentrum ist Neapel zu nennen, wo die aus Deutschland stammende Familie Seytter tätig war.

Stil- und Werktechniken

Die unterschiedlichen Zentren und Werkstätten der Scagliola können heute in den überwiegenden Fällen eindeutig voneinander abgegrenzt werden. Dies gilt sowohl für ihr Farbprogramm und ihre technische Ausarbeitung als auch für die Darstellungsweise des Bildprogramms. Stilistisch wie werktechnisch können drei unterschiedliche Arbeitsweisen unterschieden werden:

1. „Kupferstichmanier“

Ein zeichnerischer, grafischer Stil, bei dem mit feinen Stacheln das Bildprogramm in Kupferstichmanier in den Grundton eingeritzt und mit einer kontrastierenden Mischung ausgefüllt wird. Dieser Stil prägt die frühen Arbeiten aus Carpi ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und findet später in den Arbeiten der in Rom und Neapel arbeitenden Familie Seytter seine Fortsetzung, vor allem in der technisch schwieriger auszuführenden Rotweißzeichnung. Seine Meisterschaft findet er schließlich unter Zugabe farblicher Hintergrundgestaltung in den Arbeiten von Wolfgang Köpp in Wien und Robert Adams in London im späten 18. Jahrhundert. Solche Arbeiten imitierten ganz bewusst ihre Vorlagen aus der Druckgrafik und mitunter auch edle Spitzenüberhänge oder Elfenbeintarsien (Carpi), und sie entwickelten sich mit Köpp zu einer ganz neuen künstlerischen Ausdruckform auch für großdimensionale Bildwerke.

Bei der Scagliola in „Kupferstichmanier“ ist die eigentliche Scagliolaschicht nur wenige Millimeter stark, und die einzelnen zeichnerischen Linien sind nicht viel tiefer als breit ausgeführt. (Das ist besonders bei der Restaurierung zu beachten: Im Museum von Carpi sind einige Tischplatten zu sehen, bei denen durch Überarbeitung, und zwar anscheinend durch das Nachschleifen der Oberfläche, die eigentliche Zeichnung verloren gegangen ist.)

2. Die Scagliola-Mischia

Die Scagliola-Mischia macht sich die Kunst des Marmorierens von Stuckmarmor zunutze und spielt mit einer ausgeprägten Polychromie. Hierbei werden ganz im Sinne des Stuckmarmors unterschiedlichste Gesteine nachgeahmt, wie bei zahlreichen Arbeiten aus dem Tessin, aus München oder in den Spätwerken aus Carpi zu sehen ist. Gezielt eingesetzte Effekte des Marmorierens werden jedoch auch eingesetzt, um z. B. das Spiel der Wolken, fließendes Wasser oder die Rinde von Bäumen nachzuahmen. Das wird besonders deutlich bei den Barbara Fistulator zugeschriebenen Scagliolafeln (1666–1670) im Chorgestühl der Stadtpfarrkirche St. Lorenz in Kempten.²²

Bei Arbeiten in der Mischia-Technik handelt es sich um dickere Stuckmarmorschichten, die in einigen Fällen auch durchgängig ausgeführt wurden, also ohne Bildträger.

3. Die „Scagliola pittorica“

Bei den malerisch ausgeführten Arbeiten der „Scagliola pittorica“ wurden ebenfalls durchgefärbte, jedoch in der Regel unmarmorisierte Massen verwendet, die noch im frischen Zustand miteinander verbunden werden. In die noch frische Masse werden dann pastöse Farbpasten eingemalt oder Lösungen von pigmentiertem Leimwasser in die noch nicht vollständig abgebundene Oberfläche eingebracht. Dadurch entsteht ein aquarellartiger Effekt. Auch bei der „Scagliola pittorica“ handelt es sich um eine kompakte Stuckmarmorschicht, die bei Tafeln kleinerer Dimension ohne weiteren Unterbau auskam.

Entwicklungen

Die Münchner Arbeiten vereinen bereits alle Varianten meisterhaft, wobei die Scagliola-Mischia und die malarisch ausgeführte „Scagliola pittorica“ überwiegen. Bei der Carpignanischen Scagliola hingegen ist eine deutliche Entwicklung auszumachen: Zu Beginn in strengem Schwarz-Weiß gehalten, entwickelt sich eine Polychromie erst etwa ab den 1670er Jahren.²³ Das Dekorationsprogramm wird in erster Linie von linearen Dekorationsmustern geprägt, die an geklöppelte Spitzenware erinnern. Das verwundert kaum, handelt es sich bei den Carpignanischen Scagliolaarbeiten doch durchweg um Stipes-Verkleidungen oder Antependien, also um die Frontblätter der Altäre, die ursprünglich von einem reich verzierten und oft auch bestickten Überhang aus Stoff geschmückt wurden. Auffallend ist zudem, dass die zurückhaltende Farbgebung in den ersten Jahrzehnten ihrer Geschichte mit der Polychromie der Altaraus schmückung übereinstimmt, sodass Altäre und Antependien aus einer Hand zu stammen scheinen, was etwa für die Arbeiten des Guido Fassi (1584–1649) in Carpi und später des Dominikus Zimmermann (1685–1766) im süddeutschen Raum auch eindeutig belegt worden ist.

Auch in der Bildkomposition zeichnen sich in Carpi deutliche Veränderungen ab.²⁴ Ist die Bildfläche am Anfang noch deutlich zweidimensional gestaltet und geprägt von horizontal und zurückhaltenden vertikal angeordneten Bildlinien, welche die Funktion des Altars als liturgisches Instrument unterstreichen [Abb. 2 und 4, A], so entwickelt sich in späteren Arbeiten die Fläche zunehmend zum autonomen Bildträger szenischer Darstellung [Abb. 4, B, C]. Späte Werke, z. B. die des Giovanni Massa (1660–1741), sind schließlich von großem Farbenreichtum und einem deutlich dreidimensionalen Bildprogramm mit perspektivischen Darstellungen geprägt [Abb. 4, D].

Ursprünge

Bei der Suche nach den Ursprüngen des Stuckmarmors und der Scagliola muss historisch und insbesondere auch materialtechnisch nach den Wurzeln von Stuck und Inkrustations- und Intarsienarbeit in Gips gesucht werden. Eine besondere Bedeutung kommt hierbei m. E. den frühmittelalterlichen Hochbrandgipsfußböden zu, die sowohl im deutschsprachigen Raum als auch im fränkischen Kulturraum weite Ver-

Abb. 3: Werkstile und Entwicklungslinie



breitung gefunden haben und oft mit Einlegearbeiten mit eingefärbter Gipsmasse versehen waren.

Die im Barock verarbeitete Stuckmarmor- und der mittelalterliche Hochbrandgips weisen ähnliche Materialeigenschaften auf. Sie betreffen zum einen das im Vergleich zu herkömmlichem Stuck- oder Baugips verzögerte Abbindeverhalten (Hochbrandgips ist mitunter 20 Stunden lang bearbeitbar²⁵), zum anderen die Ausprägung seiner hohen Endhärte und seiner Dichte und Polierbarkeit. Gips kommt, anders als Kalkmörtel, ohne fremde Aggregatbestandteile aus und bildet so eine vergleichsweise homogene, stumpfe Masse, die nach Erreichen der Frühfestigkeit eine ausgesprochen gute Schnitzfähigkeit aufweist.

Geschnittener Gipsstuck aus Hochbrandgips prägt das gesamte europäische Mittelalter und weist hinsichtlich seiner Werk- und Materialtechnik Verbindungen zur orientalischen, byzantinischen und maurischen Baukunst auf.²⁶ Entsprechende Werke sind im italienischen Ravenna und zahlreichen anderen Orten aufzufinden. Sie weisen stilistische und materialtechnische Verbindungen zu Funden aus Istanbul auf, dem ehemaligen Konstantinopel.²⁷ Der Universalbaustoff Hochbrandgips fand als Kunststein, Mauer- und Verputzmörtel, als Stuckmasse, als Fliesenmaterial und als Fußbodenestrich seit der Antike im Mittelmeerraum und seit dem Mittelalter in Europa Verwendung. Beard behauptet sogar, ohne jedoch konkrete Quellen zu nennen, dass der Stuckmarmor ursprünglich aus dem antiken Ägypten kam.²⁸ Wieder Andere beschreiben die Scagliola als ein Produkt antiker römischer Kunsttechnik, ohne jedoch Quellen oder sonstige Bezüge zu benennen.²⁹

Die überlieferten Brandtechniken des Spät- und wahrscheinlich auch Frühmittelalters waren ein so genannter Meiler oder Stadelbrand. Eigentliche Gipsöfen waren im Mittelalter noch unbekannt.³⁰ Manche Autoren geben Brandöfen für Gips an, wobei jedoch zu bedenken ist, dass im Mittelalter zwischen Gips und Kalk keine klare Trennlinie gezogen wurde. Es ist deshalb anzunehmen, dass die Brandtechniken und Öfen, bzw. die Vorrichtungen für das Herstellen von Gips, den Techniken des Kalkbrennens entliehen wurden. Dieser so genannte Röstegips war ein typischer Mischbrand, d. h. bei vollständiger Beräumung des Ofens lag sowohl hoch gebranntes als auch mittel und schwach gebranntes Material vor, aber auch gänzlich ungebrannter Gips. Der Gips wurde als Mauermörtel zerschlagen, in Einzelfällen grob aufgemahlen und für Stuck- oder Fußbodenarbeit mechanisch noch weiter zerkleinert. Zwar konnte im Südhaz ein Mahlstein aus dem Mittelalter nachgewiesen werden, wahrscheinlicher ist jedoch eine manuelle Zerkleinerung mit Schlagwerkzeugen wie Hammer und Dreschflegel.

Wahrscheinlich wurde für besondere Verwendungszwecke, die einen besonders hohen Grad an Homogenität erforderten wie z. B. bei Stuckarbeiten, vollständig durchgebranntes Material aus dem Zentrum des Brandes extra aussortiert.³¹

Für die Herstellung von Stuckgips in Mitteleuropa sind zwei Techniken aus dem 16. Jahrhundert überliefert.³² Im ersten Brandverfahren wurde der „gebackte Gips“ in überwölbten Backöfen gebrannt. Hierzu wurde der Backofen erst stark vorgeheizt und danach mit Gipssteinen befüllt. Die

Brandtemperatur war dann ähnlich der des traditionellen Brotbackverfahrens, also wesentlich niedriger als im traditionellen Meilerbrand. Im zweiten Brandverfahren wurde der Gips in einer Gipspfanne über offenem Feuer geröstet. Bei beiden Verfahren konnte nur eine im Vergleich zum Hochbrandgips geringe Menge an verarbeitungsfähigem Stuckgips hergestellt werden.

Bei der Frage nach dem Entstehungsbeginn des Stuckmarmors sollte zunächst geklärt werden, seit welcher Zeit und unter welchen Bedingungen das Ausgangsmaterial, der Stuckgips, in größeren Mengen hergestellt werden konnte. Für Stuckmarmor war ein fein aufgemahlener Stuckgips notwendig, der ab dem 16. Jahrhundert vermehrt und auf quasi vorindustrielle Weise in so genannten Gipsmühlen aufgemahlen wurde. Doch erst in Folge des technisch-kulturellen Aufschwungs nach dem Dreißigjährigen Krieg profitierte davon auch die Gestaltung mit Gips, insbesondere in Deutschland. Durch das wachsende Wissen um die Herstellung und Verarbeitung von Stuckgips wurden die zuvor kaum darstellbaren frei geformten Halbplastiken des Barock möglich.³³ Erst durch die Bereitstellung großer Mengen an Stuckgips waren die Stuckaturen des deutschen Barock und Rokoko möglich und somit auch die Entwicklung des Stuckmarmors als raumbildende Ausdrucksform. Es ist anzunehmen, dass sich mit der Entwicklung des Stuckmarmors als barockem Ausdrucksmittel für material-illusionierende Architekturräume auch Intarsienarbeiten in entsprechender Materialität entwickelt haben, wie sich dies im Mittelalter in ähnlicher Weise mit dem Material Hochbrandgips vollzogen hatte.

Die Scagliolisti

Unklar ist, in welche Berufsgattung die Entwicklung des Scagliolisten am ehesten zu verorten ist. Stilistisch können eher zeichnerische, stark marmorierte von eher malerisch ausgeführten Arbeiten unterschieden werden. In Frage kommen also Graveure und Maler sowie Marmoristen, Stuckateure und Bildhauer. Bezeichnend ist, dass nur einige wenige Scagliolisti alle drei Stil- und Werktechniken beherrschten oder in Kombination ausführten. Werktechnisch betrachtet ist hierbei die Scagliola-Mischia, also die Intarsienausbildung aus traditionellen Stuckmarmor Massen, am ehesten den Marmoristen bzw. Stuckateuren zuzuordnen. Als frühe Meister dieser Stilrichtung sind die Münchner Scagliolameister Barbara und Wilhelm Fistulator zu nennen. Ihre Arbeiten unterscheiden sich auch bezüglich ihres Aufbaus von den eher zeichnerisch geprägten Werken der frühen carignanischen Scagliola, nämlich indem es sich um komplett durchgefärbte, marmorierte Masse handelt.

Bei den zeichnerisch ausgeführten Arbeiten handelt es sich um ein Schichtsystem, wobei in die nur wenige Millimeter starke, meist schwarze Grundfarbschicht die spätere Zeichnung mit geeigneten Gravurwerkzeugen eingeritzt wurde. In dieser Stilrichtung sind eher Maler und Graveure zu vermuten. Werke dieser Stilrichtung werden dem aus Antwerpen stammenden Laienbruder Hieronymus Sies zugeschrieben, der in erster Linie als Maler tätig war.³⁴

Unerreichter Meister der „Scagliola pittorica“ war der ebenfalls als Laienbruder tätige Enrico Hugford/Florenz, zu dessen beruflichem Hintergrund lediglich bekannt ist, dass sein Vater ein Uhrmacher war.³⁵ Dort, wo einzelne Kunstschaffende ihre Arbeiten signiert haben, handelt es sich um Stuckateure und Marmorierer (Dominikus Zimmermann/Süddeutschland, Johann Hennevogel/Böhmen), Bildhauer und Steinmetze (de Fries/Schleswig, Hans Kerschpaumer/Salzburg), Maler und Musikkünstler (Hieronymus Sies/Lamspringe, Wolfgang Köpp/Wien) bis hin zum Maurer (Guido Fassi/Carpi). Die Auflistung macht deutlich, dass die Kunsttechnik der Scagliola keine eigene Berufsgattung hervorgebracht hat, sondern vielmehr zum allgemeinen Repertoire von Kunstschaffenden des Barockzeitalters gehörte.

Auffällig ist, dass neben einigen Familien und Werkschulen auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten als Scagliolisti tätig waren. Eine Werkstatt oder ein Atelier war schnell eingerichtet und die notwendigen Utensilien, Gips, Pigmente und tierischer Leim, flächendeckend vorhanden. Wichtigstes Arbeitsinstrument waren die eigenen Hände und nur eine Handvoll Werkzeuge. In Abgrenzung zur architektonischen Ausgestaltung von Räumen im Barock war die Herstellung von Scagliolaarbeiten eine reine Werkstatt- bzw. Atelierarbeit.

Eine weitere Frage, die der kulturhistorischen Nachforschung bedarf, betrifft die Rolle und Position von weiblichen Scaglioliste, die in zwei Fällen, Barbara Fistulator aus München und Vittoria Tarsilia Seytter aus Neapel, belegt sind. Die Frage ist zudem, ob sie bevorzugt im geschützten Atelierraum Beschäftigung fanden. Ähnliches könnte für die Entwicklung der bekannten Werkschulen in der Toskana und in Umbrien gelten, die sich in verschiedenen Klosteranlagen entwickeln konnten.

Fazit

Als Fazit der bisherigen Forschungen kann festgehalten werden, dass, wie schon Neumann 1959 in seinem Nachwort vermutete, immer wieder Exponate aufzufinden sind, sodass die Kunsttechnik der Scagliola anscheinend in *ganz* Europa ihre Verbreitung gefunden hat [vgl. Abb. 5]. Hierbei kam es offenbar zu intensiven interkulturellen Wechselwirkungen. So konnten Scagliolaarbeiten bis nach Isfahan im Iran nachgewiesen werden,³⁶ einem Zentrum antiker und mittelalterlicher Stucktechnik in Gipsmörtel.

Weitere Feldforschungen zum Thema werden das Bild nach und nach komplettieren, wobei auch die bislang erschienene Literatur, insbesondere zu Pietra Dura-Arbeiten, einer kritischen Überprüfung standhalten muss. Dabei könnte den materialtechnisch orientierten Restaurierungswissenschaften eine besondere Bedeutung zukommen. Der geschulte Blick dieser Fachdisziplin für die historischen Werkstofftechniken könnte der Kunst- und Kulturgeschichte hierbei grundsätzlich einen ähnlichen Dienst erweisen wie die Archäometrie der Archäologie.

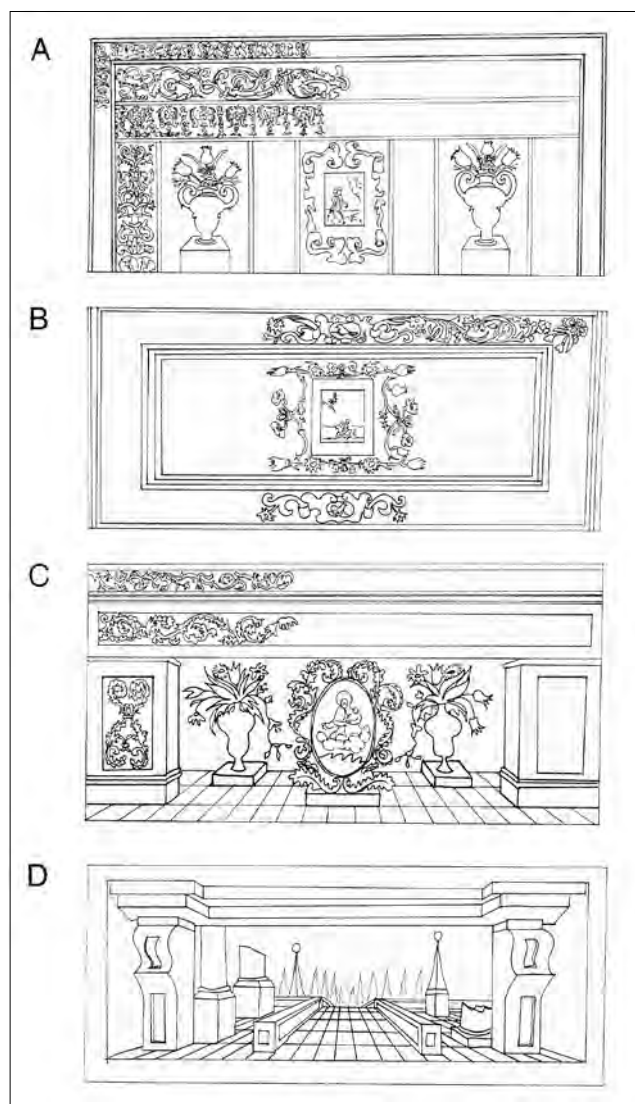


Abb. 4: Entwicklungsschritte des Bildprogramms der Scagliolaarbeiten in Carpi (Quelle: Manni 1997)

Danksagung

Ich danke der Hans-Böckler-Stiftung für die Unterstützung der hier präsentierten Studien. Besonderen Dank schulde ich auch meinen Restauratorenkollegen Markus Eiden, Christian Schellenberger und Merle Strätling, die mich auf Quellen und einzelne Exponate im nationalen und europäischen Kontext aufmerksam gemacht haben.

Literatur

- Elena AGNINI, Anne-Marie HAAGH-CHRISTENSEN, Gabi SCHMIDT, Ingrid STÜMMER, Herstellung, Technik und Restaurierung von Stuckmarmorarbeiten, in: *Restauro* Heft 2, 1996, S. 96–107.
- Geoffrey BEARD, *Stuck – Die Entwicklung der plastischen Dekoration*, Herrsching 1983.



Abb. 5: Verbreitung von Scagliolaarbeiten in Europa

Silvia BOTTICELLI, *Il fascino dell'illusione: Storia e tecniche dei manufatti in scagliola/The fascination of illusion: The history and technique of Scagliola*, Florenz 2006.

Yvonne BÖLT, Maurizio CHECCHI, *Die Scagliola*, Bellinzona 1992.

Marina CELLINI; Alessandro MARCHI, *Paliotti in scagliola del Montefeltro*, San Leo 1996.

Mario CEMPANARI, Tito AMODEI, *Scala Santa e Sancta Sanctorum*, Rom 1999.

Dante COLLI, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990.

Ursula DITTRICH-WAGNER, *Die Wenzelskirche zu Naumburg/Saale*, München/Berlin 2002.

Oskar EMMENEGGER, *Gipsstuck und Kalkstuck: Geschichte, Technik und Verbreitung*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Heft 4, 1997, S. 6–12.

Gerhard FORG, *IGB Handbuch Gipsputze, Zukunftsaufgabe Bauen im Bestand*, Darmstadt 2009.

Gunnar GRUENKE, *Beautiful faker Scagliola*, in: *Painting & Wallcovering Contractor*, November/Dezember 2007, S. 22–24.

Claudia HORBAS, *Papiermaché und Marmorstuck*, Begleitheft zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, vom 4. Mai–31 August 1997 (Fortdruck aus den *Weltkunst-Ausgaben* 6, 7 und 8), München 1997.

Ehrenfried KLUCKERT, *Architektur des Barock in Deutschland, der Schweiz, Österreich und in Osteuropa*, in: Rolf TOMANN (Hrsg.), *Die Kunst des Barock – Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1997, S. 184–273.

Manfred KOLLER, *Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern in Österreich*, in: *Restauratorenblätter* Nr. 21, Wien 2000, S. 139–145.

Norbert LIEB, *„Die Frau Stuckhatorin“ der Stiftskirche in Kempten*, in: *Das Münster*, Heft 1/12 (1957).

Roland LENZ, *Mittelalterlicher Hochbrand-Gips. Ein restaurierungswissenschaftlicher Beitrag zur Bau- und Materialfor-*

- schung, in: Martin HOERNES, Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck, Material – Technik – Stil – Restaurierung, Regensburg 2002, S. 43–50.
- MICHAELA LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, Dissertation, München 1987.
- Vincento LUCCHESI-TRENTO, Giovanni Gavignani el la Scagliola carpigiona, Carpi 1996.
- Micaela MANDER, Le scagliole della collezione Durini: due inediti di Giovanni Leoni, in: Rassegna di studi e di notizie. – Milano: Settore Cultura, Bd. 31, 2007/08, S. 153–162.
- Graziano MANNI, I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna e Marche, Modena 1997.
- Erwin NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 55, Neue Folge Bd. XIX, Wien 1959, S. 75–158.
- Laura PASQUINI, La Decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto Medioevo, Ravenna 2002.
- Fritz REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, www.karstwanderweg.de.
- CLAUDIA REITHMEIR, Scagliola or stucco marble: restoration of the altars in the church of Lichtenfels, Bavaria, in: Transactions on the Built Environment, Bd. 15, 1995.
- Elfi RUSCH, Scagliole Intarsiate, Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo, Mailand 2007.
- Christian SAPIN (Hrsg.), Le Stuc, visage oublié de l'art médiéval, Paris/Poitiers 2004.
- G. SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures, London 2006.
- Hugo SCHNELL, Die Scagliolaarbeiten Dominikus Zimmermanns, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 10, 1943, S. 105–128.
- Henri STIERLING, Byzantinischer Orient – Von Konstantinopel bis Armenien und von Syrien bis Äthiopien, Stuttgart 1996.
- Wanja WEDEKIND, Der Maler und Scagliolist Hieronymus Sies, unveröffentlichte Facharbeit zum Vordiplom im Fach Kunstgeschichtliche Grundlagen der Restaurierung an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, Archiv der Fakultät für Restaurierung Hildesheim, Göttingen 2002.
- Alfredo ZECCHINI, Arte della Scagliola sur Lario – L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi, Mailand 1997.
- 1 Vgl. GRUENKE, Beautiful faker Scagliola, 2007, S. 22; BEARD, Stuck, 1983, S. 19.
- 2 LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten, 1987, S. 7.
- 3 HORBAS, Papiermaché und Marmorstuck, 1997, S. 10.
- 4 CEMPANARI, AMODEI, Scala Santa e Sancta Sanctorum, 1999, S. 44.
- 5 DITTRICH-WAGNER, Die Wenzelskirche zu Naumburg/Saale, 2002, Foto: Rückseite.
- 6 SCHNELL, Die Scagliolaarbeiten Dominikus Zimmermanns, 1943.
- 7 Schnell (1904–1981), der als bekennender Gegner des Nationalsozialismus mit der Machtergreifung 1933 seine berufliche Existenz verlor, gründete bereits im selben Jahr mit dem Verlagskaufmann Johannes Steiner (1902–1995) den Dreifaltigkeitsverlag, der später im Verlag Schnell & Steiner aufging, um mit den Ergebnissen ihrer kunsthistorischen Feldforschung in Bayern und Süddeutschland in Form der bekannten Kleinen Kunstführer ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Allein von 1934 bis 1941 veröffentlichte Schnell 144 Kleine Kunstführer im bayerischen und süddeutschen Raum. Das aus der Not geborene Konzept der Nazi-Gegner entwickelte sich zu einer wahren Erfolgsgeschichte. Heute im 75. Jahr der Verlagsgeschichte sind allein in der Reihe der Kleinen Kunstführer über 3 000 unterschiedliche Titel in einer Gesamtauflage von über 65 Millionen erschienen. (Quelle: www.schnell-und-steiner.de)
- 8 BÖLT, CHECCHI, Die Scagliola, 1992.
- 9 LUCCHESI-TRENTO, Giovanni Gavignani el la Scagliola carpigiona, 1996. MANNI, I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna 1997, u. a.
- 10 CELLINI; MARCHI, Paliotti in scagliola del Montefeltro, San Leo 1996.
- 11 ZECCHINI, Arte della Scagliola sul Lario – L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi, Mailand 1997.
- 12 RUSCH, Scagliole Intarsiate, Mailand 2007.
- 13 BOTTICELLI, Il fascino dell'illusione, 2006, S. 35.
- 14 SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures (2006), S. 56.
- 15 LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten, München 1987.
- 16 HORBAS, Papiermaché und Marmorstuck, 1997.
- 17 REITHMEIR, Scagliola or stucco marble, 1995. AGNINI, HAAGH-CHRISTENSEN, SCHMIDT, STÜMMER, Herstellung, Technik und Restaurierung von Stuckmarmorarbeiten, 1996. KOLLER, Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern, 2000.
- 18 Zitiert nach LIEBHARDT, Münchner Scagliolaarbeiten, 1987, S. 11.
- 19 BOTTICELLI, Il fascino dell'illusione 2006, S. 18.
- 20 KLUCKERT, Architektur des Barock, 1997, S. 184.
- 21 Ebd.
- 22 LIEB, „Die Frau Stuckhatorin“, 1957, S. 125.
- 23 NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, 1959, S. 99.
- 24 MANNI, I maestri della Scagliola, 1997, S. 10.
- 25 EMMENEGGER, Gipsstuck und Kalkstuck, 1997, S. 9.
- 26 SAPIN, Le Stuc, 2004, S. 16.
- 27 Vgl. PASQUINI, La Decorazione a stucco, 2002.
- 28 BEARD, Stuck, 1983, S. 19.
- 29 SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures, 2006 S. 56. Norbert LIEB, „Die Frau Stuckhatorin“, 1957, S. 125.
- 30 REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, 2010.
- 31 LENZ, Mittelalterlicher Hochbrand-Gips (2002) S. 46.
- 32 REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, 2010.
- 33 FORG, IGB Handbuch Gipsputze, 2009, S. 35.
- 34 WEDEKIND, Der Maler und Scagliolist Hieronymus Sies, 2002.
- 35 NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, 1959, S. 119.
- 36 Fachhochschule Potsdam – Studiengang Restaurierung, Kons./Rest. Von Wandmalerei und hist. Architekturfarbigkeit, Beispiel einer Projektarbeit in der Werkstatt, Zeitraum der Bearbeitung: Oktober 2005–Juli 2006, Poster, Fachhochschule Potsdam.

Jan Hooss

Zwischen Original und Rekonstruktion – aus der restauratorischen Praxis des Stuckrestaurators und Stuckbildhauers

Seit 1984 arbeite ich als Stuckbildhauer und Bildhauer inner- und außerhalb der Denkmalpflege. Fragestellungen und Problematiken, die sich aus der direkten und indirekten Wahrnehmung unterschiedlicher Vorgehensweisen bei der Restaurierung und Ergänzung von Stuckdekor aufgetan haben, werden im folgenden Text behandelt.

1. Über Qualität

Was ist Qualität in der Stuckrestaurierung? Welche Voraussetzungen können zu hochwertiger Stuckarbeit führen? Wie kann Qualität erhalten werden? Und wie kann die fachgerechte Beurteilung von Qualität gefördert werden?

Wir alle haben ein Gefühl dafür, wann eine Sache als qualitativ hochwertig einzustufen ist. Unser Urteil wird von Herkunft, Bildung und Ausbildung beeinflusst. Würde man einer Gruppe mehrere Arbeiten vorführen und anschließend eine Umfrage starten, so fände sich mit Sicherheit eine Mehrheit, die sich über die Einstufung und Bewertung einig ist [Abb. 1 u. 2]. Gleichwohl gäbe es „Abweichungen“. Je kleiner die Menge der eingeholten Meinungen ist, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die „eigentliche“ Mehrheit in die Minderheit gedrängt wird.

Was hat das nun mit Restaurierung zu tun? An Orten, die eine geringere geschichtliche, kunstgeschichtliche oder politische Bedeutung innehaben, ist es daher möglich, dass die Qualität der dort durchgeführten Arbeiten einem hohen Anspruch an Stuckrestaurierung und -ergänzung nicht gerecht wird, weil weniger Meinungen zum Tragen kommen. Weitere Ursachen für die Vernachlässigung von Qualität sind die Verflechtung wirtschaftlicher und politischer Abhängigkeiten, die oftmals mehr ins Gewicht fallen als die Qualifikation der restaurierenden Fachleute.

Für die Restaurierung und Ergänzung stark salzbefallenen Rokokostucks –vermutlich der Üblher-Schule – standen an einem Ort Firmen zur Disposition, von denen bekannt war, dass sie keine hoch qualifizierten Stuckbildhauer beschäftigen. Dennoch fiel die Entscheidung für die Vergabe aufgrund der erwähnten Verflechtungen nur sehr knapp zugunsten geeigneter Bildhauer.

Abb. 1: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, historische Ergänzung

Abb. 2: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, zeitgenössische Ergänzung (2007)



Maßnahmen zur Qualitätssicherung könnten sein:

1. Ein Sternchensystem: In regelmäßig stattfindenden Wettbewerben und nicht nur aufgrund von Referenzen werden Sternchen vergeben. Künftig gibt es nicht nur Köche und Hotels, sondern auch Fünf-Sterne-Bildhauer.
2. Die Vergabe von Stuckrestaurierungsarbeiten erfolgt nach Kunst-am-Bau-Ausschreibungskriterien.
3. Ein Anbieter aus dem Mittelfeld bekommt den Auftrag. Das macht Billigangebote, die zu Kompromissen und Schnellschüssen zwingen, hinfällig.
4. Fortbildungsmaßnahmen im Sinne einer „Seherschulung“ für einschlägig tätige Referenten der Diözesen und Bauämter.
5. Vor der Festlegung eines Abschlusstermins wird geprüft, ob für den geforderten Ausführungszeitraum überhaupt entsprechende Modellierer und Bildhauer zur Verfügung stehen.
6. Die Aufteilung ausgeschriebener Arbeiten in Lose: Restauratoren, Bildhauer, Kirchenmaler, Gipser und Maurer arbeiten wieder Hand in Hand; verschiedene Firmen wirken also zusammen an einem Objekt, wodurch eine automatische Qualitätskontrolle untereinander erfolgt. Die Vergabe verschiedener Arbeitsbereiche an eine große Firma, die mehrere Restaurierungsbereiche abdeckt, hat sich oft nicht bewährt.

Sicherlich ist die Umsetzung dieser Maßnahmenvorschläge anspruchsvoll; derartige Forderungen verlangen zähe Kleinarbeit bei der Anpassung an die Praxis. Die erfolgreiche Rekonstruktion des Dekors von Antonio Bossi in der Sommerresidenz Veitshöchheim hat jedoch gezeigt, dass solche Vorgehensweisen möglich sind. Dort wurden vier Stuckbildhauer zum Wettbewerb geladen. Die finanziellen Kosten dieses Wettbewerbs waren in Relation zu den Gesamtkosten marginal. Auch der Rahmen der Erfüllungsfrist wurde nicht von vornherein festgelegt, sondern in Absprache mit Restauratoren und dem Bildhauer näherungsweise definiert und dem Fortgang der Arbeit angepasst. Mit dem Ergebnis waren die Auftraggeber und Projektbeteiligten zufrieden.

2. Zur Frage nach dem Sinn von Ergänzung und Rekonstruktion

Konservierung ist ausschließlich die Sicherung des aktuellen Zustandes originaler Substanz ohne deren Veränderung. Nur Maßnahmen zur Verhinderung fortschreitenden Verfalls sind gestattet. „Rekonstruktion“ ist die Wiederherstellung einer Form, die dem aus Abbildungen oder Überresten bekannten



Abb. 3 und 4: David mit dem Haupt Goliaths, Burggarten Schwerin (2008)



Abb. 5: Schloss Veitshöchheim, Weißer Saal, rekonstruierter Deckenteil, Ostseite (2003)



Abb. 6: Weißer Saal, originaler Mittelteil mit rekonstruierter Lüsterkartusche und östlichem Deckenteil



Abb. 7: Detail aus dem westlichen Deckenstreifen

Originalzustand sehr nahe kommt und ihr im Idealfall genau entspricht. Die geringstmögliche Berührung des Originals ist dabei selbstverständliche Voraussetzung. Auf dem Res-

taurierungsmarkt erleben wir dauernd die Durchmischung dieser beiden Formen, also einen Kompromiss. Selbst die Sicherung erfordert ja Eingriffe ins Original, wie Stützkonstruktionen an einsturzgefährdeten Gebäudestrukturen im Makro- oder das Einbringen festigender Substanzen im Mikrobereich.

Wo wird also die Grenze gezogen? Wann ist eine Ergänzung sinnvoll, um das Original als geschlossene Form erfahrbar zu machen? Soll eine salzzerfressene Oberfläche nach der Sicherung überarbeitet, ein unwiederbringlich zerstörter Bereich in der Ornamentik rekonstruiert werden?

Die Gegenpole dieser Debatte sind: auf der einen Seite der Mut zur „didaktischen Lücke“, der Fehlstelle, die den Verlauf von Entstehung und Zerfall im Denkmal sichtbar dokumentiert; auf der anderen Seite die Vervollständigung einer malerischen oder bildhauerischen Form, die deren ursprüngliche Erscheinung für den Betrachter direkt und emotional, also gewissermaßen „über den Bauch“ erfahrbar macht. Dass es keine eindeutige Position geben kann, wird sofort klar, da jedes Denkmal eigene Bedingungen an seine Erhaltung stellt und für jeden Betrachter andere Werte im Vordergrund stehen.

Als aktuelles Beispiel mag das Berliner Schloss dienen. Hatte der Palast der Republik, an dessen Stelle es errichtet werden soll, nicht bereits geschichtliche, schützenswerte Bedeutung erlangt, und hätte er nicht erhalten werden müssen, um eine neue Nutzung zu erfahren?

Stuttgart in den 1960er Jahren: Gegen Wellen des Protestes wurde das Kaufhaus „Schocken“ von Erich Mendelsohn abgerissen, um Egon Eiermanns „Horten“-Kaufhaus Platz zu machen, das wiederum als erster fensterloser und somit Platz gewinnender Kaufhausbau Architekturgeschichte schrieb. Je nach Zusammensetzung der zuständigen Kommission und der bereits genannten politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen wird dieser Bau irgendwann entweder als schützenswert eingestuft oder „entfernt“. Verschiedene Ideologien werden aufeinander prallen. Hinzu kommen „Modeerscheinungen“ sowie veränderte technische und wissenschaftliche Grundlagen, die die Restaurierungsmaßnahmen beeinflussen. Diese Entwicklung schreitet fort und wird uns nach weiteren 20 Jahren verwundert zurückblicken lassen. Die Restaurierungsentscheidungen jedoch werden in der jeweiligen Jetzt-Situation getroffen. Geht man davon aus, dass sie nach bestem Wissen und Gewissen getroffen werden, sollten sie auch in der Zukunft nicht abfällig behandelt werden.

Es bleibt die grundsätzliche Frage: Wann wird ergänzt und rekonstruiert? Ist es sinnvoll, einen David wieder zu erschaffen, von dem nur drei Fotografien existieren, wovon keine die Rückseite zeigt [Abb. 3 u. 4]?

Ferner stellt sich in diesem Zusammenhang auch die nicht weniger schwer zu beantwortende Frage nach der Epoche oder den Epochen, deren Spuren am Denkmal gezeigt werden sollen. Ob es interessant wäre, in Rom den so genannten „Campo Vacco“, die nachantike Kuhwiese, zu besichtigen, die das Forum überdeckte und zweifellos auch für eine Epoche der römischen Architekturgeschichte steht? Jedes Denkmal stellt seine eigenen Anforderungen. Deshalb muss immer neu darüber befunden werden, wo rekonstruiert wird und wo man ausschließlich konserviert. Das barocke Am-



Abb. 8: Lustheim, Renatuskapelle, Gerüst und Umriss der historischen Figuren unter dem und an der rechten Seite des Altarbildrahmens, noch ohne Japanpapiertrennung



Abb. 9: Dieselbe Stelle nach der Rekonstruktion (2004)

biente des Bruchsaler Schlosses, der Münchener oder der Würzburger Residenz ließe sich durch den Besucher nicht als in sich geschlossene Kunstwerke erfahren, hätte man sich damals gegen die Rekonstruktion entschieden. Deren Ruinen stünden dort andererseits als Denkmäler des Schreckens, wäre die Entscheidung zugunsten der didaktischen Lücke, des blauen Himmels im Gewölbe gefällt worden.

Der im Menschen verankerte Trieb, das Fehlen eines Gegenstandes, der Zeitgeschichte in sich trug und spürbar machte, wieder umzukehren, wird immer wieder zur Herstellung eines „originalgetreuen“ Ersatzes führen. (Dabei ist die „Originaltreue“ einer Rekonstruktion schon vom Begriff her eine Unmöglichkeit.) Die leuchtenden Gesichter der Besucher der englischen Treppe im Dresdener Schloss bei deren Eröffnung zeigten deutlich, dass die Rekonstruktion eines im Krieg zerstörten Raumes viel mehr ist als nur die Ergänzung einer historisch bedeutenden Architektur.

In der bereits genannten Veitshöchheimer Sommerresidenz von Balthasar Neumann wurde die Rekonstruktion der beiden Deckenteile von Antonio Bossi, die nach Bombendetonationen im nahe gelegenen Bahnhof herabstürzten, sehr kontrovers diskutiert. Der Wunsch, den „Weißen Saal“ in seiner Gesamtwirkung als Rokokoraum wieder erfahrbar zu machen, war stärker als der Einwand, man betriebe hier historische Verfälschung. Um jedoch die Berührungsfächen zur originalen Substanz so klein wie möglich zu halten, wurde das Konzept kurzfristig verändert, und man band die noch vorhandenen originalen Bruchstücke nicht,

wie ursprünglich vorgesehen, in die Neustuckierung mit ein. Diese waren bereits fertig präpariert, und die Montage stand unmittelbar bevor. Da der Dekor der Deckenstreifen an der Ost- und Westseite der Decke, die etwa 40% der gesamten Decke ausmachen, hinreichend durch Fotos dokumentiert war und der Mittelteil mit dem originalen Stuck des Meisters Bossi als Orientierung diente, gelang eine überzeugende Rekonstruktion, die sogar von einigen so genannten „Puristen“ wohlwollend zur Kenntnis genommen wurde [Abb. 5–7].

Viel schwieriger war die Rekonstruktion der beiden Engel in der nach Plänen Enrico Zuccallis ab 1686 errichteten Renatuskapelle des Schösschens Lustheim bei Oberschleißheim [Abb. 8 u. 9]. Diese tragen nicht nur den Altarraum, sondern haben als architektonisches Element im Wesentlichen eine Raum tragende Funktion in dem in einen quadratischen Grundriss eingeschriebenen Ovalraum, übrigens einer der ersten seiner Art nördlich der Alpen. Außer ein paar Kreidestrichen gab es allerdings keine unmittelbaren Anhaltspunkte für deren ursprüngliche Erscheinungsform. Als Vorbilder dienten die Skulpturen ihres Urhebers Meister Francesco Brenno in der Kajetanerkirche zu Salzburg. Um die Berührung des Originals auf ein Minimum zu beschränken, trennte man die Neustuckierung durch Japanpapier von der Oberfläche. Die Figuren hängen an jeweils einem Stahlgerüst, das mit drei Schrauben in der Wand verdübelt wurde. Es besteht sonst keine Verbindung zur originalen Oberfläche. Die Entscheidung für eine Rekonstruktion fiel auch hier erst nach langwieriger und kontroverser Debatte. Diese und die Genehmigung der Finanzierung dauerten jedoch so



Abb. 10: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, linke Seite der Seitenkapelle nach Abnahme der historischen Ergänzungen



Abb. 11: Dieselbe Stelle nach der Rekonstruktion (2007)

lange, dass der geplante Fertigstellungs- und Einweihungstermin näher rückte und so am Ende für Korrekturen wenig Zeit war. Eine frühere Auftragserteilung wäre gut gewesen, um mit mehr Ruhe in den Stil Francesco Brennons hineinzufinden.

In den beiden genannten Projekten Veitshöchheim und Oberschleißheim fiel die grundsätzliche Entscheidung für oder gegen die Rekonstruktion zu Beginn der Arbeit, die dann der damit vorgegebenen Spur folgte. Innerhalb von

Projekten, wie der Restaurierung der Quirinuskapelle in der Tegernseer Klosterkirche, stellt sich die Frage nach Teilrekonstruktionen jedoch immer wieder neu [Abb. 10 u. 11]. Entsprechend dem jeweiligen Arbeits- und Erkenntnisstand wurde hier mehrfach neu diskutiert und probiert. Dabei ging es im Wesentlichen um die Grenzziehung: Wie viel des stark salzgeschädigten Stucks kann erhalten werden? Welche Teile werden abgebrochen und ergänzt? Was geschieht mit den weniger formgerechten Ergänzungen aus früheren Restaurierungsphasen? Die Entscheidungen fielen hier zugunsten einer Vervollständigung des Dekors, also der Wiederherstellung des Bildes, das die Kapelle 240 Jahre zuvor höchstwahrscheinlich abgab. Das betraf auch die Fassung und Vergoldung. Vorrang hatte in allen Bereichen die Konservierung und Erhaltung.

Sehr interessant für die Debatte um Sinn oder Unsinn von Rekonstruktion ist das 1680 begonnene Palais im Großen Garten in Dresden von Oberlandbaumeister Johann Georg Starcke für den Kurprinzen Johann Georg [Abb. 12]. Hier ging es 2007 um die Erstellung von Musterobjekten für die angedachte Rekonstruktion des Festsaales. Herstellungs- und Materialtechnik sollten in der Praxis erprobt werden. Die Pilaster sind mit Stuckmarmor verkleidet, Rücklagen und Profile wurden im Original aus Hochbrandgips hergestellt, und der figürliche wie auch der ornamentale Stuck wurde ursprünglich von französischen Stuckateuren in reinem Kalkstuck höchst virtuos modelliert. Die Arbeiten mit Stuckmarmor und Hochbrandgips wurden von Meister Manfred Siller und Andre Zehrfeld ausgeführt, das Modellieren der figürlichen und ornamentalen Elemente wurde mir überlassen.

Das untersuchte Projekt war eine Nutzbarmachung des Palais für politische und kulturelle Veranstaltungen. Der große, repräsentative Barocksaal bietet dem kulturell interessierten Besucher die Gelegenheit, etwas vom Dresdener Barock als Eindruck mit nach Hause zu nehmen. Der Preis der Rekonstruktion wäre dagegen hoch: Der Saal gibt in seinem ruinösen Zustand ein homogenes, höchst reizvolles Bild ab, das die Zerstörung durch Krieg und Zeit dokumentiert und über so viel originale Substanz verfügt, dass sich dem Betrachter zahlreiche Denkanstöße in einem Gesamtbild von Patina und Zeitenwunder anbieten. Dieses durch Überdeckung mittels einer zeitgenössischen Rekonstruktion zu verändern, lässt sich mit dem Bild eines vollständig in mäßiger Qualität rekonstruierten Forum Romanum gut beschreiben. Eine wirklich gelungene Rekonstruktion wäre nämlich schon deshalb nicht möglich, weil derzeit nicht genug Stuckbildhauer zur Verfügung stehen (jedenfalls weder im Süden des Landes noch in Sachsen).

Für eine Rekonstruktion innerhalb von beispielsweise zwei Jahren müssten grob geschätzt acht bis zehn hervorragende Leute, die sich auf das Modellieren in weichem Mörtel verstehen, ständig vor Ort arbeiten. Es gibt nämlich nur wenige Gussteile am erhaltenen Dekor. Hier haben einst zahlreiche hochqualifizierte Spachtelschwinger jedes einzelne Blatt frei modelliert, und zwar richtig schnell – so schnell, dass die Verwendung von Gussformen für sie keine Beschleunigung brachte.

Sinnvoller als eine Rekonstruktion wäre daher die unauffällige (!) technische Aufrüstung, um den Saal als Veranstal-

tungsort ohne Beschädigung der Originalsubstanz weiter zu nutzen. Sollten die Fragen, die im Bauwerk als didaktische Lücken enthalten sind, durch das Objekt selbst beantwortet werden, könnte man folgenden Weg beschreiten: Ähnlich den bereits erstellten Musterobjekten könnten weitere interessante und aufschlussreiche Ausschnitte des Dekors auf Platten modelliert werden. Diese positioniert man im Saal oder in den Vorräumen wie Skulpturen in einer Ausstellung. Die Berührung des Originals würde sich so je Objekt auf wenige Gummirädchen beschränken. Durch entsprechende Gestaltung und Größe ließe sich aber dem Betrachter ein eindrucksvolles Bild des Originalzustandes vermitteln. Und warum soll man nicht mit digitaler Rekonstruktion arbeiten, den Saal virtuell begehen und betrachten oder mit Projektionen arbeiten?

3. Der Nachwuchs

Modellieren lernt man nicht auf dem Papier. Nur vor Ort, inmitten der bildhauerischen Spuren der Meister, im Ringen um die möglichst originalgetreue Ergänzung einer beschädigten Form, lassen sich die Tricks und Kniffe der „großen Meister“ nach und nach im wahrsten Sinne des Wortes „begreifen“. Dazu gehört auch das große Glück, das Thomas Hummel und ich hatten, Meister Xaver Mahler im Rahmen der Ergänzungen von Kriegsschäden wie in der Mainzer Peterskirche, bei der Neustuckierung im Schloss Rimpach oder bei zahlreichen Restaurierungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen in Zwiefalten, Ottobeuren, Maria Steinbach oder in der Wies auf die Finger sehen zu dürfen. Das lässt sich so kaum weitergeben – schon gar nicht im Rahmen eines Universitätsstudiums. Und: Fände man ein modellierendes Jungtalent, was wollte man ihm reinen Gewissens versprechen? Wer gut modellieren kann und im „Erstreichen von Formen“ aufgeht, wird sich nicht mit Festigungs- und Sicherungsarbeiten begnügen wollen.

Unter diesen Gegebenheiten entstand ein bereits deutlich absehbarer Teufelskreis: Mangelhafte Fähigkeiten des Nachwuchses führen zu der Argumentation, bestimmte Projekte könne man heute nicht mehr durchführen, weil niemand dazu in der Lage sei. So stehen immer weniger Lehr- und Lernorte zur Verfügung, und potentielle Nachwuchsbildhauer können sich nicht entwickeln.

4. Der Künstler im Handwerker

Die Notwendigkeit der Existenz künstlerischer Strömungen in Bauch, Herz und Hirn der restaurierenden Fachkräfte wird oft unterschätzt. Der handwerklich orientierte, d. h. der technische Mensch, wird nie in der Lage sein, sich in die Formenwelt aus der Vergangenheit ganz einzufühlen, darin zu versinken und die Welt um sich für eine Weile ganz zu vergessen. Er geht von außen an das Restaurierungsobjekt heran, verfasst gewissenhaft Dokumentationen, recherchiert Materialien, macht chemische Untersuchungen und ist in der Lage zu kopieren. Seine Grenze liegt an der Fehlstelle: An



Abb. 12: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Ausschnitt aus der ruinösen Wanddekoration



Abb. 13: Fama oder Kamindame in der englischen Treppe des Dresdener Schlosses (2009)

ihr beginnt der Künstlertyp, von den Instanzen kontrolliert, seine Fühler zaghaft auszufahren. In der Denkmalpflege sind beide Typen gefragt und sollten sich im Idealfall ergänzen. Um sich an die Formensprache beispielsweise Antonio Bossis in Veitshöchheim heranzutasten, ist es unerlässlich, zum Spieler zu werden und aus dem „Künstlersein“ zu schöpfen. Nur dann ist es möglich, eine Formenwelt zu schaffen, die der originalen im Ausdruck so nahe wie möglich kommt.



Abb. 14: Dresdener Schloss, Ecke mit Waffen- und Monogrammkartusche

Abb. 15: Innenteil der Decke mit Genie (2,3 m Höhe), Putten und Monogrammkartuschen (2008/2009)



Es dauert jedes Mal von neuem eine gewisse Zeit, um sich Modellierbewegungen anzueignen, die ein dem Original sehr nahes Ergebnis hervorbringen. Außerdem fließen Anregungen und Kritik von außen in die Arbeit mit ein, und verzögern in einem positiven Sinn immer wieder den Arbeitsfluss. Hinzu kommt die eigene Unsicherheit im Umgang mit dem Denkmal, dessen Diener man ist, und für das man Mitverantwortung trägt, so lange man daran kratzt. Verunsichernde Selbstkontrolle begleitet die Arbeit permanent. Unmöglich ist es auch, die innewohnende ureigene Formensprache vollständig zurückzudrängen, ist diese doch für jeden von uns die Basis jeder Bewegung. Das lässt sich übrigens auch auf die theoretische Komponente der denkmalpflegerischen Arbeit übertragen. Jeder Beteiligte beeinflusst mit seinem persönlichen Stil die Entscheidungen und Unternehmungen.

Im Dresdener Schloss auf der englischen Treppe während der Arbeit an der Rekonstruktion der Eckkartuschen, der Monogrammkartuschen, der Ruhmesgöttin oder der Figur auf dem Kamin diskutierten wir kontrovers und andauernd untereinander, mit den Architektinnen Franziska Herborn und Katrin Schweiker von „Bauwerk“ und den Vertretern der Denkmalpflege wie auch mit den Auftraggebern über die Interpretation der Fotos und die daraus entwickelten Formen [Abb. 13–15]. Bei solchen Gesprächen fällt auf, wie stark die Tendenz ist, vom Foto aus „abwärts“ zu debattieren, und in einer falsch verstandenen Originaltreue die „Form an sich“ aus dem Auge zu verlieren und sie damit ihres Schwunges zu berauben. Dank der anstrengenden und im Ergebnis sehr konstruktiven Zusammenarbeit haben wir an den meisten kritischen Stellen die Kurven manchmal gerade noch, andere Male mit Elan genommen. Grabenflüge gab es aber auch!

Bei Rekonstruktionen innerhalb eines Originals ist es wichtig, den Kompromiss immer erst „nach oben hin“ zu öffnen und nicht gleich die Bremse zu treten. Das „Herabkorrigieren“ oder Dämpfen ist um ein Vielfaches leichter, als plumpen Formen im Nachhinein Schwung einzuimpfen. Auch bei der Beurteilung bereits erschaffener Formen innerhalb eines Ornaments, einer Figur usw. muss man zwischendurch die Dokumentationsfotos beiseite legen, um die kleine Formenwelt ganz in sich aufzunehmen und in ihrem Zusammenhang zu erspüren. Das gelingt nicht, wenn man durchgehend damit beschäftigt ist, wie in einem Quiz die zehn versteckten Fehler zu suchen. Dennoch ist selbstverständlich der Vergleich die Basis einer Rekonstruktion. Eine große Aufgabe besteht darin, die unterschiedlichen Sehfähigkeiten und Erfahrungen der Beteiligten so zu kombinieren, dass das Ergebnis kein ausdrucksloser Kompromiss wird.

Ausblick

Sicher ist: Stuckergänzungen innerhalb von Restaurierungsprojekten sind oft genug unerlässlich. Ob die Rekonstruktion einer Stuckdecke, wie jener in der englischen Treppe, im Palais im Großen Garten in Dresden, in der Sommerresidenz Veitshöchheim, in der Würzburger Hofkirche oder sonst wo

sinn- und wertvoll ist, kann nie von vornherein grundsätzlich beantwortet werden. Solche Maßnahmen sollen in jedem Fall intensiv, kontrovers und vor allem unter Einbeziehung der für die Ausführung in Frage kommenden Restauratoren und Bildhauer diskutiert werden. Für das unmittelbare emotionale Erleben kunstgeschichtlicher Spuren sind Raum- und Dekorergänzungen hilfreich und notwendig, solange hoch qualifizierte Handwerker und Künstler hierzu in der Lage sind. Deren Denkmalgewissen sollte ausgeprägt genug sein, um sie bei der Berührung des Originals zu bremsen.

Einer meiner Mentoren lehrte mich, dass man eine Verantwortung dafür hat, einerseits die eigenen Kenntnisse und Fähigkeiten publik zu machen, andererseits gilt, und das ist ein viel wichtigerer Aspekt gesellschaftlicher Teilnahme: Es besteht auch die Verpflichtung zur Weitergabe der Lehren, die man einst annehmen durfte. Kurse zu organisieren oder die

im Lande herumziehenden Stuckbildhauer im Rahmen von Wettbewerben zusammenzubringen oder auf andere Weise zu vernetzen, ist jedoch eine Aufgabe der Denkmalpflege.

Die Stuckrestauratoren Xaver Mahler, Herbert Haug, Thomas Salveter und Thomas Hummel sind überwiegend im Bereich der Konservierung tätig und haben erfolgreich Konzepte entwickelt und ausgeführt, bei welchen die Rekonstruktion überhaupt keine Rolle spielte. Bruno Kübler, Hans Jörg Ranz, Klaus Klarner, die Firma Porst und Zenger und andere begleiteten, aus ihrem Erfahrungsschatz schöpfend, Projekte oder hatten wie Roland Lenz bei den Arbeiten im Palais im Großen Garten die restauratorische Bauleitung inne. Das von Eitelkeiten unbeeinflusste Miteinander von handwerklich ausgebildeten Restauratoren und solchen, die ihre Ausbildung akademisch vollzogen haben, bereicherte diese Zusammenarbeit.

Thomas Hummel und Bruno Kübler

Stuckrestaurierung an den Seitenaltären der katholischen Filialkirche Hörgersdorf



Die Filialkirche in Hörgersdorf wird in der Fachliteratur als besonders reizvoll, überregional bedeutsam und elegant charakterisiert. Wegen ihrer außergewöhnlichen Ornamentik gilt sie als ein Gipfel und Schlusspunkt des süddeutschen Rokoko. Dies gilt insbesondere für die um 1760 entstandenen Seitenaltäre des Stuckateurs Johann Anton Bader aus Dorfen im Landkreis Erding. Formale Möglichkeiten sind in diesem so genannten „Erdinger Sonderrokoko“ auf die Spitze getrieben. Die auf den ersten Blick sehr verspielte Formensprache zeigt sich bei näherer Betrachtung als besonders inhaltsreich und detailverspielt. Pflanzen treten an die Stelle von Säulen, rauschende Muschelrocailles und ein reicher Blütenteppich sind über die Altäre geworfen. In Nischen gibt es miniaturhafte Darstellungen mit Szenen aus der Heiligen Schrift, z. B. ein Zeltlager des durch die Wüste Sinai ziehenden Volkes Israel mit der Bundeslade.

Die Restaurierung dieser Seitenaltäre von Hörgersdorf umfasste die Grundsanierung zur Standfestigkeit, die Behebung der Schäden, die Sicherung der Originalbestände und die Komplettierung der Stuckaturen. Die Bearbeitung der Fassungsrestaurierung wurde anderen Fachrestauratoren übertragen und bleibt hier ausgeklammert.

Unterkonstruktionen

Die Stipesverkleidungen bestehen aus senkrecht stehenden Weichholzbrettern, die in gebauchter Form zugeschnitten sind. Auf diesen so genannten Biegen wurden horizontal Putzlatten aufgenagelt und mit einem der Form angepassten Brett unterlegt. Die oberen und unteren Abschlussprofile der Mensaverkleidungen zeigen profilierte Bretter mit aufgemalter Marmorierung. Für die Seitenteile wurden Kastenkonstruktionen aus Bohlen und Brettern zusammengezimmert. Die hölzerne Unterkonstruktion der Predella steht direkt auf dem Altartisch. Sie besteht aus einer geschlossenen Kastenkonstruktion mit stehenden Brettern, welche durch horizontal liegende Biegen stabilisiert und mit Holzstützen zusätzlich ausgesteift ist. Weitere Stabilisierungen finden sich unter der Agave bzw. unter der Lilie in der Predellenwange. Zum Teil wurden bemalte Bretter aus einem ehemaligen „Heiligen Grab“ für die Unterkonstruktion zweitverwendet. Fragmente von Architekturmalerei, Ornamentik und Schriftzüge zeichnen sich ab. Die als selbst tragende Schale ausgebildete Retabelrückwand besteht aus einer mit Latten,

Abb. 1: Nördlicher Seitenaltar, Gesamtansicht nach der Stuckreparatur

Abb. 2: Südlicher Seitenaltar, Gesamtansicht nach der Stuckreparatur

Biegen und Kanthölzern gezimmerten Rahmenkonstruktion und einer geschlossen aufgenagelten Bretterrückwand. Die Rücklagen hinter den Säulen zeigen eine offene Lattenkonstruktion.

Mit stabilen Eisen, Drahtaufhängungen und eingeputzten Brettverbindungen sind die Holzaufbauten mit der Chorwand stabil verankert. Zur Armierung der Putz- und Stuckaufbauten wurden auf die Brettflächen verdrahtete Schilfrohr- und Strohmatte aufgenagelt. Die Agave hat einen Holzstab als Kern, welcher mit Stroh (Halme von Emmergetreide) und Draht umwickelt ist. Für die Stabilisierung der Blätter wurden gelochte Bleche verwendet. Blütenstängel bestehen aus gebogenen Drähten mit Bindedrahtumwicklung. Staubgefäße sind aus dünnen, U-förmig gebogenen Drähten geformt. Ein gehämmertes Rundstahl bildet den Kern der Lilie, an welchen Drahtstäbe als Blumenstängel mit Bindedraht umwickelt sind.

Putz- und Stuckaufbau

Auf einem grobkörnigeren Unterputz mit eingedrückten Holzkohlebrocken im Bereich stärkerer Ausladungen und Profile ist die feinkörnige Stuckschicht aufgetragen und geglättet. Nach Anlage der Flächen sind auf dem zuvor angerauten Untergrund Profile gezogen und Stuckornamente aufgesetzt. Die Puttenköpfe lassen sich als Abdrücke den geschnitzten Altarputten zuordnen. Dazu wurden drei verschiedene Kopftypen dreiviertelrund in Gipsmaterial ausgearbeitet. Die Flügel sind in freiem Antragsstück individuell dazu modelliert. Auch die Wolken sind frei modellierte Einzelanfertigungen. Die zahlreichen Blüten wurden in Modelformen gegossen und spannungsreich an die mit Stuckmasse ummantelten Drahtranken verteilt. Das Blattwerk ist in freiem Antragsstück dazu modelliert. Alle Rocaillebögen bestehen aus freiem Antragsstück.

Schäden und durchgeführte Maßnahmen

Durch den Ausbau des Beichtstuhls und der Seitenteile waren die Räume hinter den Altären von der Seite her zugänglich. Schutt und verfaulte Holzreste aus früheren Restaurierungen, durchsetzt mit zahlreichen Fragmenten von Decken- und Altarstuck, wurden geborgen. Diese Fundstücke brachten wichtige Erkenntnisse zu Fragen nach der originalen Farbgebung.

Die Bereiche der gemauerten Stipes und des Mauerwerks neben und hinter den Seitenaltären zeigten starke Salzausblühungen. Hier vorhandene, bereits zerstörte Mörtelschichten zwischen Stipes und Stipesverkleidung wurden abgenommen. Mit einem gezielten Einbau von Lüftungsschlitzen in diesem Bereich war beabsichtigt, den kapillaren Feuchtigkeitstransport künftig zu reduzieren. An der Unterkonstruktion der Predella direkt über dem Altartisch zeigten sich starke Schwächungen der tragenden Holzsubstanz aufgrund kapillarer Feuchte und Schädlingsfraß, was zu einer Absenkung der darüber liegenden Altararchitektur geführt hatte.



Abb. 3: Nördlicher Seitenaltar, Auszug nach Abschluss der Stuckreparatur mit Arbeitsprobe zur Farbfassung

Die Entfernung der zerstörten Hirnholzbereiche bis zur tragfähigen Substanz und bündiges Ersetzen mit neu eingepassten Brettstücken war hier unumgänglich. Zur Unterbindung einer erneuten kapillaren Durchfeuchtung wurden die gesamten Kontaktbereiche zwischen Holz und Mensa durch eine Schweißbahn mit Kupfereinlage isoliert.

Erneuerungen der ursprünglichen Holzkastenkonstruktion am linken Seitenaltar standen in direktem Zusammenhang mit dem Einbau eines an die linke Altarseite anschließenden Beichtstuhls 1838. Die Holzkonstruktion am Altarunterbau zeigte sich durch diesen massiven Eingriff und zusätzliche kapillare Feuchtigkeit erheblich geschwächt, was im Laufe der Zeit zur Absenkung der Predellenseite und Altarsäule führte. Die stark geschwächten Stützpfosten unter der Predella wurden erneuert und mit einer Schweißbahn vom neuen Granitsteinfundament getrennt. Die anschließende Erneuerung der Holzrahmenkonstruktion erhielt eine Verkleidung mit einer Tischlerplatte. Die vor die Mensenverkleidungen geblendeten Sockelbretter wurden zur Sanierung der tragenden Holzunterkonstruktionen an den Fußpunkten abgenommen und bei der Neumontage zur Hinterlüftung um 1 cm geschmälert. Gelöste und geschwächte Holzverbindungen durch stark korrodierte, handgeschmiedete Nägel wurden mit Eisenwinkeln stabilisiert und verschraubt.

Die nicht originalen Putzflächen und formal falschen Profilierungen wurden bis auf die Holzunterkonstruktion entfernt. Auf die entfernte Putzfläche wurde ein neuer Kalk-Gipsmörtel mit etwa 20 % Gips, bezogen auf den Kalkanteil, als Grundierung aufgezogen und bis zur vollständigen Abtrocknung stehen gelassen.

Das Abschlussprofil wurde mit einer nachgebauten Profilschablone in Zugtechnik ergänzt. Dazu wurden in den Grundmörtel mit einem Gips/Kalk-Mischungsverhältnis von 3 : 1 im Bereich der ausladenden Profilierung Holzkohlestücke als Füllmaterial gedrückt. Die gesamten Oberflächen wurden nach Durchtrocknung mit einer feinen Kalk-



Abb. 6 und 7: Blütengehänge vor und nach Ergänzung der fehlenden Blätter und Blüten



Abb. 4 und 5: Nördlicher Seitenaltar, Predella, Bereich unter der Säule vor und nach Ergänzung der Gesimsprofile und Antragsstückierung

Gipsglätte abgeglättet. Die Mischung von Stuckgips und Sumpfkalk erfolgte im Verhältnis 1 : 1. Zahlreiche ganze Blumen sowie Blütenblätter und Blattwerk waren abgebrochen, verloren oder ergänzt. Am nördlichen Seitenaltar fehlten an frei hängenden Blumenranken ganze Blumengebinde. Die Drahtkerne der Ranken lagen teilweise offen und waren korrodiert. Fehlende Blüten wurden vom originalen Bestand mittels Silikonabdrücken nachgegossen und entsprechend der originalen Anordnungen ergänzt. Die schadhafte Armierungen und Unterkonstruktionen wurden mit Metallstiften, Drahtstäben und Bindedrähten repariert, Korrosionen von den Metallarmierungen abgenommen.

Zahlreiche Spitzen und Enden an den Rocailles waren abgebrochen oder verloren. An Bruchstellen, Teilstücken oder fehlenden und abgebrochenen Rocaillebögen lagen korrodierte Drahtkerne offen. Fehlende Teilstücke wurden ergänzt, störende Ergänzungen aus früheren Restaurierungen

durch neuen Stuck in Antragsstückung ersetzt. Die fehlenden Rocaillebögen wurden ergänzt, sofern ihr Verlauf nachzuvollziehen war und ihr Fehlen den Konturverlauf der Ornamentik störte. An der ornamentalen Stuckdekoration waren zahlreiche Brüche, Ausbrüche, offen liegenden Armierungen und Substanzverluste vorhanden, welche in Antragsstückung repariert wurden. Ergänzungen aus mindestens zwei Restaurierungsphasen ließen sich ablesen. Die meisten Ergänzungen waren der Restaurierung von 1921 zuzuordnen. Typisch für diese Phase waren sehr harte Gipsergänzungen mit groben Formen, wobei die Anschlüsse die Altbestände grob überlappten. Brüche waren zum Teil mit textilem Material bandagiert und übergipst (z. B. am Stil der Agave, am Hals der Hl. Geist-Taube oder an gebrochenen Puttenflügeln).

Weichere Gipsergänzungen in Form von Ausbesserungen an Brüchen und Fehlstellen stammten vermutlich aus einer weiteren Renovierungsphase.

Bei allen Puttenköpfen waren Flügel oder Flügelspitzen abgebrochen, verloren oder unpassend ergänzt. Kein Flügel war noch vollständig im Originalzustand erhalten. Störende, instabile und unpassende Ergänzungen der Flügelspitzen wurden daher entfernt und in Antragechnik ersetzt. Blätter und Blattspitzen waren abgebrochen, Stamm und Blütenstängel der Agave mehrfach gebrochen, es gab Ausbruchstellen mit Teilüberarbeitung. An der Lilie zeigten sich große Stuckverluste an der gebogenen Blütenspitze.

Am Schwanzende der Schlange war der Stuck über dem Metallkern gänzlich verloren. Alte Ergänzungen wurden überwiegend entfernt oder überarbeitet, fehlende Blätter über Unterkonstruktionen aus starkem Draht neu aufgebaut. Die fehlenden Stuckteile wurden entsprechend der originalen Qualität ergänzt.

Einige Zelte in der Waldlandschaft hatten sich gelöst. Im Inneren der Zelte war die dünne Stuckmasse über dem korrodierten Blech in größeren Flächen ausgebrochen.



Abb. 8: Nördlicher Seitenaltar, Stuckergänzungen an einem Rocaillebogen



Abb. 9: Putto am südlichen Seitenaltar nach Ergänzung der fehlenden Flügel

Abb. 10 und 11: Putto vor und nach Ergänzung der fehlenden Flügel und Haarlocke





Abb. 12 und 13: Vase der Lilie vom nördlichen Seitenaltar und Vase mit Agave vom südlichen Seitenaltar nach Reparatur und Ergänzung der geschädigten Stucksubstanz

Abb. 14 und 15: Bundeslade vom nördlichen Seitenaltar und Zeltlager vom südlichen Seitenaltar nach Reparatur und Ergänzung der geschädigten Stucksubstanz



Der Stucküberzug war von rostroten Korrosionsprodukten durchdrungen. Die Waldlandschaft im Hintergrund zeigte sich stark überarbeitet. Hier waren keine originalen Oberflächen mehr vorhanden. Nach der Konservierung der

Metallträger wurden die Fehlstellen mit Stuckmasse ergänzt. Drei Zelte fehlten und mussten komplett neu gebaut werden. Die Waldlandschaft wurde in Anstragetechnik überarbeitet.

Astrid M. Huber

Stuckrestaurierung – Ausbildung in Österreich

Stuck als wichtiger Träger künstlerischer Gestaltung wurde von der Kunstgeschichte in den letzten Jahren in Österreich verstärkt wahrgenommen; die entsprechend fachgemäße restauratorische Behandlung, die auch die originale Oberfläche mit ihren Fassungen berücksichtigt, bleibt in vielen Fällen jedoch bis heute ein Desideratum. Auch restauratorische Fachfirmen sind oft nicht in der Lage, die Freilegung bzw. Erhaltung der ursprünglichen Oberfläche und deren Fassung zu gewährleisten. Die akademische Ausbildung an den Hochschulen in Wien (Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung bzw. Akademie der bildenden Künste, Institut für Konservierung und Restaurierung) befasst sich bis dato erst in Ansätzen im Rahmen einzelner Diplomarbeiten mit dieser Thematik. Umso wichtiger erscheint es daher, Restauratoren und spezialisierte Handwerker mit langjähriger Erfahrung im Bereich der Stuckrestaurierung zu sensibilisieren und kontinuierlich weiterzubilden.

Aktuelle Restaurierungen befassen sich meist mit bereits überarbeiteten Stuckdecken. Unberührte oder nur übermalte Stuckdecken stellen eine absolute Rarität dar und sollten daher mit besonderer Sorgfalt behandelt werden. Die originale Farbgebung der Stuckdekorationen und die differenzierten Oberflächenbehandlungen – Werkzeug- bzw. Fingerspuren, Kanten und Grate, den Ranken folgende Vertiefungen und Ritzungen, oder gestufte Nullflächen – tragen wesentlich zum Erscheinungsbild und zur künstlerischen Aussage bei. Viele der heute monochrom, meist weiß gefassten Stuckdecken waren ursprünglich polychrom; das Farbkonzept der Entstehungszeit wurde nur in den wenigsten Fällen tradiert. Eine genaue Untersuchung und ungefähre zeitliche Einord-

nung der einzelnen Fassungsschichten ist daher vor jeder Restaurierung durchzuführen, da für die Festlegung des Restaurierungsziels nicht ausschließlich die Erstfassung von Bedeutung ist.

Befundungen der letzten Jahrzehnte ergaben ein vielschichtiges Bild barocker Fassungen in Fresko- oder Secco-Techniken, mit Metallauflagen, gemalten Schatten oder durchgefärbten Mörteln. In der Gestaltung der Oberflächen waren der barocken Phantasie keine Grenzen gesetzt, insbesondere bei der Dekoration einer Grotte oder Sala Terrena. Die Farbfassung des Stucks hängt sowohl von der geforderten Dekorationsaufgabe als auch von personalen, zeitlichen und regionalen Komponenten ab und trägt wesentlich zum Raumeindruck bei.

Die Lesbarkeit einer durch mehrere Übermalungen in ihrer Präzision verunklärten Stuckdecke lässt sich nur durch Freilegung wiedergewinnen. Diese ist jedoch so durchzuführen, dass nicht nur die Form des Stucks, sondern auch die Oberfläche mit allen ihren Feinheiten und ihrer Fassung respektiert wird. Eine Freilegung auf die Erstfassung kann heute nur dann befürwortet werden, wenn gewährleistet ist, dass diese ohne Substanzverlust und mit entsprechender Sorgfalt durchgeführt wird. Folglich fällt diese in die Kategorie einer Wandmalereirestaurierung und ist meist auch mit entsprechend hohen Kosten verbunden. Eine bei weitem wirtschaftlichere und trotzdem Substanz schonende Möglichkeit des Umgangs mit historischen Stuckdecken, insbesondere bei plastisch ausladendem Formenvokabular der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist die Freilegung auf die zweite oder dritte Übermalung, die einerseits die Lesbarkeit der Formen noch gewährt, andererseits Originalsubstanz, Oberfläche

Abb. 1: Kartause Mauerbach, Bibliothek Vorraum, Stuckdecke mit Übertünchungen, Schichttreppe (BDA Mauerbach)



Abb. 2: Flugbild Kartause Mauerbach (BDA Mauerbach)





Abb. 3: Kartause Mauerbach, Kaisertrakt, Davidzimmer, Musterrestaurierung der polychromen Erstfassung (BDA Mauerbach)



Abb. 4: Kartause Mauerbach, Refektorium Vorraum, Probefreilegung mit Resten der ockerfarbenen Erstfassung (BDA Mauerbach)

und Erstfassung bewahrt und schützt. Um den historischen Raumeindruck mit seiner Farbwirkung wiederzugewinnen, kann die Decke nach Befundung des originalen Farbsystems anschließend neu gefasst werden.

Das vielleicht größere Problem stellen die bereits mehrfach „restaurierten“ bzw. überarbeiteten Stuckdecken dar, deren Oberflächen durch unsachgemäße Freilegung stark gestört wurden. In vielen Fällen besteht die Möglichkeit, durch eine Nachfreilegung originale Vertiefungen und Ritzungen wieder zu zeigen, die durch spätere Übertünchungen geschlossen wurden. Die ursprüngliche Differenzierung der Stuckoberfläche ist in manchen Fällen durch Ergänzen der Grate und Kanten, Schließen der Krater in der Fläche und Ersetzung von in Material und Technik unpassenden groben Ergänzungen zu erreichen. Voraussetzung für jede Form der Ergänzung muss eine genaue Untersuchung des ursprünglichen Materials und der Ausführungstechnik (Werkzeugspuren) sein.

Seit mittlerweile fast 30 Jahren widmen sich die Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege des Bundesdenkmalamtes in der Kartause Mauerbach diesen Themen der Stuckrestaurierung. Neben der Erarbeitung von Richtlinien und der Erforschung der verwendeten historischen Materialien und Techniken finden in regelmäßigen Abständen Seminare und Praktika für Restauratoren, Handwerker und Kunsthistoriker an den Stuckdecken der Kartause statt.

Mit der Kartause Mauerbach, einem ehemaligen Kartäuserkloster des 17. Jahrhunderts nahe bei Wien, verfügt das Österreichische Bundesdenkmalamt über ein ideales Forschungs- und Fortbildungsgelände für die Baudenkmalpflege. Die Schwerpunkte der dort ansässigen Abteilung liegen in der Erforschung historischer Baumaterialien und Techniken, in der Erarbeitung und Erprobung neuer Restaurierungsmethoden und in der Weiterbildung aller am historischen Bauwerk tätigen Berufsgruppen – den Handwerkern, Restauratoren, Architekten und Denkmalpflegern.

Die Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege wurden 1984 als Abteilung für historische Handwerkstechniken in der Kartause Mauerbach gegründet, um Handwerkern und Restauratoren den Umgang mit historischen Baumaterialien

wieder zu vermitteln und an die Tradition der Wartung und Reparatur anzuknüpfen. Im Rahmen von Weiterbildungskursen werden die Teilnehmer durch die Praxis an den historischen Architekturoberflächen der Kartause Mauerbach (Fassaden, Stuckdecken, Wandmalereien, Steingewände etc.) für die Aufgaben der Denkmalpflege sensibilisiert und mit allen typischen Schadensbildern eines Baudenkmals konfrontiert. Gleichzeitig präsentiert sich die Kartause heute durch die schrittweise Restaurierung als modellhaftes Beispiel für die Baudenkmalpflege.

Die überlieferte Bausubstanz der im Jahr 1314 gegründeten Kartause Mauerbach geht großteils auf die Neukonzeption der Anlage ab 1616 zurück. Die barocke Bauphase dürfte in Etappen bis 1675 abgeschlossen gewesen sein. Nach der Aufhebung der Kartause 1782 durch Joseph II. wurde das Kloster als Armen- und Siechenhaus genutzt. Nach dem 2. Weltkrieg diente es bis 1961 als Obdachlosenheim für Familien. Danach stand die Kartause über zwanzig Jahre leer und war dem Verfall preisgegeben. Erst in den frühen 80er Jahren des 20. Jahrhunderts überlegte man eine neue Funktion für das Objekt, übergab es dem Bundesdenkmalamt zur Nutzung und sicherte damit die Erhaltung dieses Denkmals.

Die Kartause Mauerbach eignet sich mit ihren über vierzig, teilweise unrestaurierten Stuckdecken unterschiedlicher Stilphasen des 17. und 18. Jahrhunderts hervorragend als Demonstrations-, Forschungs- und Weiterbildungsobjekt. Die barocken Stuckdekorationen der Kartause wurden in Kalkmörtel ausgeführt. Gipsstuck findet sich im Osten Österreichs vermehrt erst im 19. Jahrhundert. Anhand der umgesetzten Restaurierungsbeispiele in der Kartause Mauerbach seit den späten 60er Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich die Entwicklung der Stuckrestaurierung in Österreich von der „Formfreilegung zur Fassungsfreilegung“ beispielhaft nachvollziehen.

Bedingt durch die Nutzung der Kartause Mauerbach als Hospital, Armen- und Siechenhaus wurden die Räume zur Desinfizierung regelmäßig gekalkt. Das Ergebnis dieser etwa hundert Jahre andauernden Maßnahmen waren bis zu 30 Mal überstrichene Stuckdecken, deren Formen dadurch bis zur Unkenntlichkeit verschleiert wurden.

Die frühesten „Stuckrestaurierungen“ in der Kartause erfolgten in den späten 1960er Jahren und wurden von Handwerkern, Malern und Stuckateuren umgesetzt. Die Stuckdecken des Kaisertraktes und der Kreuzgangecken wurden von späteren Übertünchungen befreit, jedoch ohne auf die Oberfläche und die ursprüngliche Farbgebung Rücksicht zu nehmen. Die Decken wurden mit Schereisen, Drahtbürsten und Spachteln grob und ungleichmäßig freigelegt, anschließend monochrom weiß gefasst. Diese Freilegungsmethoden führten nicht nur zu Substanzverlusten an den originalen Oberflächen, Kanten und Profilen, sondern auch zu Verlusten einzelner plastischer Elemente, wie Blattspitzen und Blüten. Die fehlenden Teile ergänzte man grob, meist nicht dem Original entsprechend, in reiner Gipstechnik, ohne die ursprüngliche Materialzusammensetzung und Ausführungstechnik zu berücksichtigen. Die Präzision und damit ein wesentlicher Teil der künstlerischen Wirkung der Stuckdekorationen ging durch die schonungslose, oft unvollständige Freilegung und den erneuten Anstrich mit Kalk- oder Leimfarbe verloren. Insbesondere die Decken des frühen 18. Jahrhunderts, die dem Stil der „Zarten Ranke“ folgen (Kleiner Kaisersaal, Davidzimmer), litten unter dieser Behandlung, da die feinen Differenzierungen der Stuckoberfläche, die den zarten Rankenstück begleitenden Gravierungen der Nullfläche und die Hintergrundszenen der Flachreliefs nivelliert wurden. Die ohne vorherige Befundung ausgeführte Neufassung des Stucks verfälschte zusätzlich das barocke Farbkonzept und damit den Raumeindruck der Kaisersäle.

Seit der Nutzung der Kartause Mauerbach durch das Bundesdenkmalamt ab 1984 versuchte man, neue Grundsätze der Stuckrestaurierung zu formulieren: Nicht mehr die reine Formfreilegung des Stucks sollte thematisiert werden, sondern die Oberfläche, die Fassung, das Material und die Ausführungstechnik der historischen Stuckdekorationen. Besonders die Freilegung der originalen Fassung des Stucks, die oft in Secco-Technik ausgeführt war, stellt große Anforderungen an das Geschick der Restauratoren. Im Vorraum des Refektoriums in Mauerbach beispielsweise wurden im Laufe der letzten Jahrzehnte von mehreren Restauratoren Probestellen freigelegt, mit unterschiedlichen Ergebnissen. Die ersten Arbeiten zeigten sorgfältig freigelegte Stuckoberflächen mit einer monochromen weißen „Fassung“, die sich jedoch bei späteren Probearbeiten, durchgeführt von auf Wandmalerei spezialisierten Restauratoren, als Grundierung der eigentlichen polychromen Secco-Fassung in Ocker, Grau und Weiß herausstellte.

Die Stuckausstattung der Laienbrüderkirche der Kartause Mauerbach wurde unter Berücksichtigung der zuvor genannten Aspekte 1986 im Rahmen eines vom Bundesdenkmalamt unter Leitung von Karl Neubarth und Restaurator Ernst Werner veranstalteten Seminars für Stuckrestaurierung freigelegt und konsolidiert. Dieser Teil der Kirche diente nach der Aufhebung der Kartause als mehrstöckiges Armenhospital mit etwa vier Meter hohen, intensiv genutzten Krankenzimmern direkt unter der barocken Deckenausstattung. Die Trennwand zwischen Mönchschor und Laienbrüderkirche reichte bis zum Gewölbescheitel. Die monochromen Fresken und stark plastischen Stuckaturen in der Laienbrüderkirche waren in einem äußerst schlechten Erhaltungszustand: Durch das Einziehen der Zwischendecken wurden die Deko-



Abb. 5: Kartause Mauerbach, Klosterkirche mit Kreuzganglettner (BDA Mauerbach)



Abb. 6: Nordtrakt, Mönchszelle, Stuckdecke mit Notsicherungen (BDA Mauerbach)

Für die Rekonstruktion der Kapitelle wurden entsprechend der Naturmaße der erhaltenen Kapitelle des Mönchschor Pläne angefertigt. Die Unterkonstruktion der weit auskragenden Profile wurde von einer Baufirma nachgemauert, die Rekonstruktion des Kapitells in historischer Technik oblag den Restauratoren: Nach den Profildrücken folgte der Aufbau der Voluten, des Muschelteils und der Blattgirlanden. Den Abschluss bildete eine 3–5 mm starke Feinschicht, die dem Original entsprechend mit einer dünnen Kalkmilch gefasst wurde. In der Beschüttung aufgefundenen, wieder versetzte Stuckfragmente sparte man bei der abschließenden Fassung aus, um die Originalteile erkennbar zu belassen. Größere,



Abb. 7: Der „echte“ Hausschwamm (*serpula lacrimans*) (BDA Mauerbach)

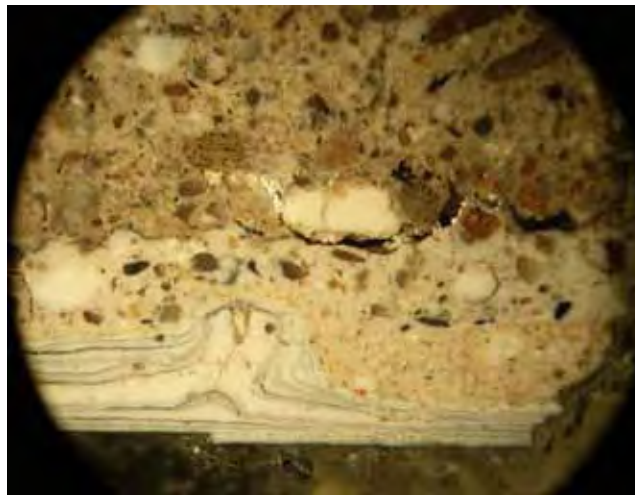


Abb. 8: Querschliff Stuckprobe mit Schichtaufbau und Fassungen, Kartause Mauerbach, Nordtrakt (BDA Mauerbach)

weit auskragende Elemente wie Voluten und Blattgirlanden wurden mit verzinkten Nägeln und Draht armiert. Die Rekonstruktion des Blattstabes wurde nach Befund in Material und Technik vollständig ausgeführt. Wie bei den Kapitellen versetzte man originale, in der Beschüttung der späteren Zwischendecken aufgefundene Stuckfragmente zwischen die rekonstruierten Teile. Die Modellierung der Blätter erfolgte mit Stuckeisen, die Blattspitzen wurden mit Daumen und Zeigefinger aufgebogen – Fingerabdrücke fanden sich noch an den originalen Stuckteilen.

Eine andere Form der Präsentation einer barocken Stuckdekoration strebte man bei der Restaurierung der Decke des Prälatenganges im Obergeschoss des Prälatenhofes an. Statische Schäden verursachten Abplatzungen der Bandelwerkstuckaturen der 1720er Jahre im Scheitel des fünf Joche umfassenden Ganges. Darunter kam der aufgespickte, einheitlich grau gefärbte Putz des frühen 17. Jahrhunderts zum Vorschein. Nach der Freilegung des Stucks auf die polychrome Erstfassung in Blau (Smalte), Ocker und Rosa und der Konsolidierung in Kalktechnik entschied man sich dafür, den fragmentarischen Bestand zu akzeptieren und die Decke als Anschauungsobjekt in diesem Zustand bestehen zu lassen. Nur die Stuckaturen des ersten Joches wurden rekonstruiert, um einen Eindruck des ursprünglichen Erscheinungsbildes zu vermitteln.

Im Rahmen eines Praktikums für Stuckrestauratoren im Frühjahr 2002, das ich als damals freiberufliche Restauratorin konzipieren durfte, wurden zwei vom Hausschwamm befallene Stuckdecken im noch nicht instand gesetzten Zellen-Nordtrakt der Kartause Mauerbach untersucht, das Schadensbild befundet und ein Restaurierungskonzept entwickelt. Die anschließende Restaurierung wurde in Zusammenarbeit von zwei Restauratoren, Gerhard Ernetzl und mir, und einem auf Kalktechnik spezialisierten Stuckateur, Ingo Seefeld, umgesetzt. Durch eindringende Dachwässer konnte sich der so genannte „echte“ Hausschwamm (*serpula lacrimans*) in den nicht genutzten und kaum kontrollierten Bereichen des Nordtraktes ausbreiten. Erst als sich in den Räumen die charakteristischen intensiv orangeroten Fruchtkörper ausbildeten, fand der Schaden Beachtung. Das dabei

festgestellte Ausmaß zeigte eine fast durchgehende Zerstörung der Dippelbaumdecken im Bereich der Mauerbänke und der anschließenden Dachkonstruktion. Neben der Konstruktion waren auch vier Stuckdecken aus der Bauzeit extrem gefährdet. Die durch vielfache Übermalungen in ihrer Plastizität verunklärten Stuckaturen sind stilistisch dem Stil der „Zarten Ranke“ zuzuordnen und dürften von derselben Werkstatt ausgeführt worden sein wie die Decken des Kaisertrakts.

Die akute Gefährdung machte Sofortmaßnahmen wie die Abstützung der Decken und die partielle Abnahme absturzfährdeter Stuckteile notwendig. Das unter den abgenommenen Stuckteilen sichtbare Mycel stellte nach Veränderung des Raumklimas durch Belüftung und nach dem Einsatz pilztötender Präparate sein Wachstum ein. Zur Eingrenzung des Befalls wurde der Festigkeitsverlauf im Holzquerschnitt durch Bohrwiderstandsmessungen geprüft: Die Hölzer wiesen bis zum äußersten Mycelrand ausreichend Festigkeit auf, somit konnte ein Konzept entwickelt werden, das den Erhalt der Holzkonstruktion und Stuckausstattung in situ sicherte. Die befallenen Deckenteile wurden parallel zur Außenmauer nach der maximalen Befallsausbreitung geradlinig abgeschnitten und auf einem durchgehenden Stahlträger neu gelagert. Den offenen Bereich zur Außenmauer ergänzte man mit neuem, imprägniertem Holz. Zwischenzeitlich mussten die Stuckdecken unterstellt und durch eine definierte Auflast gegen punktuelle Erschütterungen abgesichert werden.

Vor Beginn der statischen Sanierung wurden die Stuckdecken in reiner Kalktechnik konsolidiert (Festigung mit Kalksinterwasser, Hinterfüllung mit Kalkmilch, Kalkmörtel-Injektionen), zeitgleich mussten die zahlreichen Tünchenschichten entfernt werden.

Die Probenanalyse unter dem Mikroskop ergab folgenden technologischen Aufbau des Stuckmaterials: Über dem etwa einen Zentimeter dick aufgetragenen, grauen Grobmörtel mit Kalkspatzen (Korngröße bis 3 mm) liegt eine 3 mm dicke, weißliche Kalkmörtelschicht (Korngröße bis 1,5 mm), die bereits die Nullfläche des Stucks bildet. Die einzelnen Grate der Ranken und Blätter wurden aus einem noch feine-



Abb. 9: Kartause Mauerbach, Nordtrakt, Stuckergänzung in Kalkmörtel (BDA Mauerbach)



Abb. 10: Stuckrestaurierungsseminar 2008, Schloss Stettldorf, Niederösterreich, Hinterfüllung mit Kalkmilch (BDA Mauerbach)

ren, gelblichen Kalkmörtel modelliert mit einer Korngröße von maximal 0,5 mm und hohem Feinanteil. Die plastischen Elemente begleitet eine in den Mörtel der Nullfläche eingedrückte Rille. Auch die Probe zeigte unter dem Mikroskop eine stark ausgebildete Sinterschicht zwischen dem Grobmörtel und dem Nullflächenmörtel. Daraus lässt sich schließen, dass der Grobmörtel wahrscheinlich noch durch die Maurer ausgeführt wurde und erst die darüber liegenden Stuckmörtel durch den Stuckateur auf den bereits carbonatisierten Grobmörtel aufgebracht wurden. Als Zuschlagstoff diente ein Wienerwald-Bachsand, vermutlich aus dem Mauerbach, der entsprechend ausgesiebt wurde.

Die Schichtuntersuchung der Probe wie auch die Befundung in situ ergab eine gebrochen weiße Erstfassung von Wand, Gesims und Deckenstuck, die bereits frühzeitig durch eine etwas hellere, umbrabarbene Fassung und im Laufe des 19. Jahrhunderts durch über zehn monochrome, meist graue Anstriche überstrichen wurde.

Die Freilegung erfolgte mit Skalpell und Glasfaserstiften. Die Wände und Decken des Klosters blieben bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert fast unberührt. Erst während der Nutzung des Klosters als Armenspital und Siechenhaus begann man aus hygienischen Gründen regelmäßig Decken und Wände mit Kalk zu tünchen. Die in der gesamten Kartause auftretenden Grau-Färbelungen dienten der farbigen

Homogenisierung der unterschiedlichen Verschmutzung an Wänden und Decke, die durch die damalige Beleuchtung mit Öllämpchen und die dadurch entstehende Russbildung hervorgerufen wurde. Nach Abschluss der statischen Sanierungsarbeiten wurden die zuvor abgenommenen Stuckteile in Kalkmörtel wieder versetzt und fehlende Teile nach Befund in Material und Technik rekonstruiert.

Gerade in der Kartause Mauerbach, dem Österreichischen Zentrum für Baudenkmalpflege, sind Gegenüberstellungen verschiedenster Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen auch in Form von Probearbeiten als Anschauungsobjekte von besonderer Bedeutung, um Erfahrungswerte über Techniken, Materialien und theoretische Konzepte zu sammeln. Unterschiedliche Lösungen und Methoden der Restaurierung werden nebeneinander präsentiert. Restauratorische Eingriffe werden zurückhaltend und möglichst reversibel und Substanz schonend gestaltet; die Konservierung steht im Vordergrund. Auf Materialien, die nicht dem Original entsprechen und deren Langzeitwirkung bzw. mögliche Veränderungen noch nicht bekannt sind, wird weitgehend verzichtet. Das Aufzeigen von Arbeitsschritten bei Restaurierungen oder das Belassen von Schichttreppen erlaubt Einblicke in Technologie und Geschichte und trägt zur Sensibilisierung der Fachwelt und interessierter Laien bei.

Tagungsprogramm: Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung

Würzburger Residenz, Ovalsaal, 4.–6. Dezember 2008

Donnerstag, 4. Dezember 2008

10:00 Johannes Erichsen, Begrüßung
10:10 Michael Petzet, Begrüßung
10:20 Jürgen Pursche, Einführung

Moderation: Markus Weis

10:40 Werner Heunoske, Die Brenni – Tessiner Barockstukkatoren
11:35 Verena Friedrich, Stuckdekoration des Régence und Rokoko am Beispiel der Würzburger Residenz
12:10 Iris Visosky-Antrack, Frühklassizismus in Würzburg: Die Werkstatt von Materno und Augustin Bossi
12:40 Hans Rohrmann, Die Wessobrunner Stukkatoren
13:00 Diskussion

14:30 Rainer Schmid, Zur Entwicklung der farbigen Stuckfassung in Süddeutschland im 17./18. Jahrhundert.

Farbe und Bedeutung

15:00 Bernd Euler-Rolle, Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege

15:30 Diskussion

16:15 Barbara Rinn, Überregional tätige italienische Stukkatoren des 17./18. Jahrhunderts

16:45 Karl Möseneder, Correggios Synthese zu einem Rahmen- und Bildsystem in Renaissance und Barock

17:30 Diskussion

Abendvortrag

19:00 Stefan Kummer, Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom

Freitag, 5. Dezember 2008

Moderation: Ursula Schädler-Saub

8:30 Michael Auras, Der Werkstoff Gips
8:50 Jan Hooss, Stucktechniken
9:15 Manfred Koller, „Viel Stuck und wenig Fresko“ – Technologieforschung und Restaurierung von Stuck in Österreich seit 1945
9:50 Jürgen Pursche, Befundunsicherung, Wahrnehmung und Umsetzung von Befunden
10:20 Matthias Staschull, Stukkateur und Freskant – Antonio Bossi und Giovanni Battista Tiepolo bei der Raumgestaltung im Treppenhaus und im Kaisersaal der Würzburger Residenz
10:50 Erwin Emmerling, Betrachtungen zu den Stuckretabeln in der Theatinerkirche in München
11:15 Diskussion

Moderation: Bernd Euler-Rolle

11:50 Hermann Neumann, Der Wiederaufbau der Residenz München nach dem 2. Weltkrieg und die Tradierung des Stuckhandwerks

12:15 Hans Rohrmann, Die Rolle des ornamentalen Stucks in der restaurierten Kirche – Reflexionen auf die künstlerische Intention

12:45 Roland Lenz, Die kriegsbeschädigte Stuckausstattung im Festsaal des Palais im Großen Garten in Dresden – Material und Werktechnik: Zur ursprünglichen Gestaltung der Stuckoberflächen
13:20 Diskussion

Moderation: Michael Kühenthal

14:40 Markus Eiden, Quadraturstuck – Kassetten- und Felderdecken des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Ausführungstechniken und deren Erhaltung

15:10 Luise Schreiber-Knaus, Deutsche Stuckarbeiten der Renaissance. Stempel-, Model- und Prägestuck 1560–1630

15:40 Cornelia Marinowitz, Stuck – Stiefkind der Denkmalpflege?

16:15 Norbert Bergmann, Stucktechnik und Ingenieurtechnik. Werkstoffe – Verformung – Sicherung. Zur Statik und Haftungsproblematik

16:45 Diskussion

Samstag, 6. Dezember 2008

Moderation: Giulio Marano

8:30 Klaus Häfner/Fabian Schorer, Die Stuckdecken der Renaissanceschlösser von Neuburg/Donau und Höchstädt – ein technologischer Vergleich

9:00 Wolfgang Kenter/Carmen Diehl, Die Restaurierung von Lehm-Kalk-Stuck

9:20 Werner Schwendner, Herstellungstechnik des Stuckmarmors

9:45 Tina Pagel, Gedanken zu einer alternativen Restaurierung von Stuckmarmor am Beispiel des Hochaltars der Dreibeinskreuzkapelle in Solothurn

10:40 Wanja Wedekind, Scagliola – eine europäische Kunsttechnik. Verbreitung und Restaurierung

11:15 Jan Hooss, Original und Rekonstruktion. Erfahrungen und restauratorische Praxis des Stuckbildhauers

11:45 Thomas Hummel/Bruno Kübler, Die Restaurierung der Stuckaltäre in der Pfarrkirche Hörgerdsdorf

12:10 Astrid Huber, Kartause Mauerbach. Stuckrestaurierung und Ausbildung

12:40 Roland Bank, Ausbildungszentrum Stuck Berlin. Erfahrungen bei der Weiterbildung von Stuckateuren

13:00 Abschlussdiskussion

